تجليات القلب المضيء

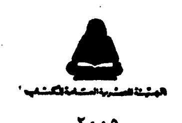
محاولة لاكتشاف كاتب مجهول

نخبة من كبار الكتاب والنقاد

الجزء الأول

جمع وإعداد وتقديم

فؤاد قنديل



الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢٠٠٥

تقـــديم

أعترف أنه ليس من الاسراف فى شىء أن أواصل الاعتقـاد بأن الكتاب كمنتج معرفى يعد وثيقة مهمة على نحو من الأنحاء ، وليس مجـرد كتلـة ورقية ، أو صفحـات تحوى فى سطورهـا بعض الأفكار الفجة أو الشطحات والهلوسات أو حتى الخواطر ، فالكتـاب مهما تقافزت حوله مختلف وسـائل الاتصـال والتثقيف وبث ألوان متباينة من المعرفة بتقنيات حديثـة وجذابة ، لا يزال ومن المؤكد أنه سيظل صاحب مكانة رفيعة ومميزة ، تكاد فى زعمى تتشح بكثير من التقدير الذى قد يبلغ أحيانا حافة التقـديس مـن فرط قيمته وما يحـويه من فيض معرفى غزير ونبيل .

وهذا الكتاب لا يطمـح — اذا كان من حقـه ذلـك — الا ان يكون محاولة جادة ومخلصة الى حد كبير لاكتشاف ملكات ومواهب وخبرات كاتب مجهول ، هو شخصى المتواضع ، ولذلك فهذا الكتاب لا ينتسب الى ، ولست صاحب الفضل فى تحريره ، وانما يقتصر جهدى الضئيل — بحكم توفر الفرصة لجمع أشلائه من مصادرها المتعددة والمتباعدة والتماس بعض ما حرره النقاد على مدى سنوات عديدة — فى جمع هذه المقالات التى أعتز بهـا أيما أعتزاز ، سواء التى تنشر فى هذا الجزء الأول ، أو ما سوف ينشر فى الحزء الثانى من « تجليات القلب المضىء » .

ولا بد أن أسجل هنا شكرى وبالغ تقديرى لما تجشموه من عناء القراءة والدرس والتأمل ، وما قدموه من اضاءات لبعض ما كتبت وتصورته أدبا ، ولعل الصفحات التالية تثبت ذلك او تنفيه ان انتسابى للأدب والأدباء قدر انا به راض وسعيد وان اخذنى من الحياة وأوغل فى صدرى الاحساس بأن كل ما سوى المعرفة عابر وهامشى ، وأن الوقت الذى أقضيه فى غير القراءة والكتابة ضائع أو شبه ضائع .

ولم تكن الساعات التى أمضيتها مع الناس أو المشاغل الاجتماعية أو الرحلات وقتا مبددا تماما ، بل كانت ذا نفع فى أغلب الأحوال ، الا أننى كنت أفكر فى الأدب ومتطلباته حتى وأنا فى حضرة البحر ، وأفكر فى القصة ونسيجها وانا استمع الى شخص يشكو محنته ، وهذا يعنى أنى كنت أكثر اخلاصا وولاء لهوايتى حتى وانا مغمور فى شئون الحياة وامواجها المتلاطمة .

ولأنى قد بلغت الستين من العمر ، قضيت منها خمسة وأربعين عاما بين الكتب فى قراءة شبه متواصلة ، ثم كتابة متقطعة لعشر سنوات (٦٦ — ١٩٧٦) وكتابة شبه متوالية لما يقارب نصف العمر ، أثمرت فى هذه السنوات الثلاثين مثلها عددا من الكتب أو يزيد قليلا .

ان الطالب المجتهد الذى يتفرغ تماما للدرس يطمح فى ان أن تكون نتيجة الامتحان لائقة ، واسمه فى مقدمة الأسماء الناجحة ، وعندما قلبت وجهى غير مرة فى أفق الحياتين الثقافية والعامة لأتأمل الحصاد وأحصى النتائج ، راعنى فى كل مرة أن الصدى محدود ، والأثر متهافت ، والعطاء لا يكاد يحس به أحد ، حتى لدى من هم مثلى من أبناء القبيلة .

فى أحيان كثيرة أستشعر انى وبعض زملائى لا ذكر لنـا ، فأكثر رجال الاعلام لا يعرفون قدرنا ، ولا يبالون بسنوات عمرنـا المخبـأة فى الغرف المغلقة ، والعيون التى ذهب نورهـا بين السطور ، وبعضهم لم يسـمع بنا ، والقراء عامة كذلك .

وكما قلبت وجهى ، قلبت يدى ، وقلبت شفتى عجبـا من الأحوال وسرعان ما اغلق صفحة اليأس ، فلست اطلب اجـرا ، وانما هى لحظات من تأمل الصورة .. وتبقى دائما السـعادة النابعـة من محـاولة الابداع وحوار الرؤى الفنية والتمتـع بكنوز اللغة ، وروعة اكتشاف النفوس واستبطانها والامسـاك باللحظات الملهمة حيث تفر العصـافير وتحلق ثم تئوب الى حضن قلمك الراقص بتدفق فوق الورق يعزف لحنا جديداً للحياة .

لقد كانت بداية التفكير فى هذا الكتاب قبل عدة سنوات ، عندما عزمت على أن أضع كتابا عن « صناعة التقدم فى مصر » وقد طال بى التفكير فى الموضوع ، ربما منذ مطالع الستينيـات ، ولست وحدى فى ذلك فهو هم الجميع حتى البسطاء من أبناء هذه الأمة ، وكان الراعى لتاليف الكتاب هو ملاحظتى التى أوردتها فى المقدمة ، ان ما كتب عن التقدم وقيمه فى اغلبه ليس أكثر مـن مقالات لا حصر لها ، تقرأ مرة فى صحيفة ، ثم تطوى بعدها الثانية والثالثة دون تكوين رؤية كاملة ومجتمعة ، ومن ثم فلا يسـتطاع درسها معا أو الافادة بها أو تقييمها ووضعها أمام المسئولين من صناع القرار ، ومن هنا عقدت العزم على وضع الكتاب بحيث يجمع بين دفتيه مجمل الصورة الممثلة لحال الوطن ، ومجمـل العوامل المفضية الى تحقيق التقدم .

وهذا الكتاب الذى يسعدنى أن يكون بين يديك — عزيزى القـارىء - تـكون من جزءين ، يحويان عددا من المقـالات التى

ترصد تجربة هذا الكاتب المجهول ، لعلها بانضمامها معا فى كيان واحد تكشف الضوء المتناثر ، وتنظم منه جديلة ضوئيـــة كبيرة تكشف المتوارى وراء آكام التجاهل والنسيان .

فهل يمكن أن يقال : اأنت تكره الناس على التذكر أو تتذرع بالوسائل لتعينهم على ذلك ؟

لا استطيع أن اجيب بشكل مباشر ، لكنى فكرت فى جمهرة القراء وشباب الاعلاميين ، كما فكرت فى شباب الباحثين الذين يعانون احيانا فى العثور على المصادر العلمية ، ويشقون فى سبيل الحصول على المعلومات والبيانات عمن يودون درسه ، وأحسب أن هذا الكتاب ــ من هذه الوجهة ــ يمكن أن يكون ذا جدوى .

وعلى الله قصـد السـبيل ؟

ف ، ق

عســـل الشمس

د٠ عبد القادر القط

هذه هى المجموعة القصصية الرابعة للأديب القاص فـؤاد قنديل ، بعد مجموعاته الثلاث « عقدة النســاء ، كلام الليـل ، العجز » ٠

وتستمد أغلب قصص المجموعة تجاربها وصورها ونماذجها البشرية من الريف ، اذ تضم تسع قصص تقع سبع منها فى الريف والقرية ، وينتقل الريف المصرى فى القصة الثامنة الى روما فى شخص فتى ريفى متعلم يزور ايطاليا ٠ وتبقى قصة واحدة هـى « الحل الأخير » يمكن أن يقال عنها انها — من حيث موضـوع تجربتها — قصة « محايدة » يمكن أن تقع فى الريف أو فى المدينة ٠

والمرأة الريفية محور معظم هذه القصص ، وان شاركها بعض الرجال كالأبناء والأزواج وغيرهم مشاركة ثانوية قد تكون ذات دلالة خاصة بها ، لكنها فى النهاية تلقى الضوء على تجربة المرأة وشخصيتها وحالاتها النفسية ٠

والمرأة فى هذه القصص امرأة « بسيطة » فقيرة ، غلبتهـا الحاجة فى كثير من الأحيان كما فى « أمنيات بهانة ، وعصر بهانة ،

وابن بهانة » ، أو قهرها الزمن والشيخوخة والوحدة ، ومـازالت تتشبث بالحياة وتلتمس التواصل مع الآخرين ، كما فى « عسـل الشمس ، والحضن » ·

وبهانة التى يتردد ذكرها فى القصص الثلاث الأولى تحمل اسما ريفيا قديما لم يعد مألوفا فى هذه الأيـام ، لكنه كان يرتبط بالطبقة الريفية العاملة وتتسم صاحبته ـ فى الأغلب ـ بالطيبة والاحتيال للعيش فى ظل الفاقة قدر الطاقة ، دون ابتذال ·· هكذا ـ على الأقل ـ عرفتها فى الريف الذى نشأت فيه ·

وتبدو القصص فى أحسن مستوياتها الفنية حين تصور لحظة نفسية خالصة لاتتصل بكثير من الأحداث أو الشخصيات الا بمقدار من طبيعة الشعر فى التركيز واللغة والأسلوب والايقاع ، كما فى ما يجلو ذلك طبيعة تلك اللحظة النفسية · وتقترب مثل هذه القصص من طبيعة الشعر فى التركيز واللغة والأسلوب والايقاع كما فى قصتى « عسل الشمس ، وفرح التراب » · وقد تمتد اللحظة النفسية أحيانا وتتضمن شيئا من الحركة وبعض الشخصيات الثانوية كما فى قصة « أمنيات بهانة » التى تصور بهانة وهى فى طريقها الى السوق تمنى نفسهـا بموقع مناسب فيه لكى تبيع ما تحمل من « خضار » ، لكن ذلك الامتداد لا يفقد اللحظة النفسية تماسكها وتكامل جزئياتها المتعاقبة ، وتظل بهانة منذ اللحظة الأولى حتى نهاية القصة محور التجربة وبؤرة الصورة ·

أما حين تتجاوز القصة هذا الرصد المحكم للحظة النفسيـة الواحدة أو اللحظات المتعاقبة المتشابهة الدلالة ، فانها تقع فى بعض العثرات الفنية الملحوظة كما فى قصـتى « عصـر بهانة وليلـة يهودية » ·

ومهما يكن من خلاف بين طبيعة هذه القصص ، فان للكاتب فى أغلبها عينا واعية راصدة لحركة الناس والأشياء ، وقدرة بيانية طيبة على عزل تلك الحركة وتصويرها فى اطار تختلط فيه المأساة بروح دعابة غير مفروضة أو مبتذلة فى أغلب الأحيان : فى قصـــة « أمنيات بهانة » كشف نفسى ووصف بيانى متميزان لبهانة وهى فى طريقها الى السوق ، فالى جانب الايقاع السريع الذى يصـــور اندفاع بهانة وهى تتعجل الوصول لتضمن لنفسها مكانا مناسبا يلتقى القارىء بعبارات مبتكره تفصح عن طبيعة اللحظة النفسية من ناحية ، وصياغة بيانية بالغة التوفيق من ناحية أخرى ، من مثل قول الراوى « القدمان الحافيتان تتقدمان فى ايقاع ثابت لحوح فى محاولة لدفع الطريق الى الوراء » . والجملة الأخـــيرة تعبر عن المجاهدة والمغالبة وكأن الطريق خصما عنيدا ممتدا أمام بهانة تريد أن تخلص منه بأسرع ما تطيق وتدفعه الى الخلف وتتركه طريحا وراءها وهى ــ الى جانب هذا ــ تستدعى الى مخيلة القارىء صورة راكب القطار وهو يرى معالم الطريق وأعمدة « التليفون » وكأنها تندفع أمام بصره الى الوراء . ويكمل الراوى تلك الصورة الحسية بعبارة أخرى لاحقة يشير فيها الى ابنة بهانة الصغيرة وهى تتشبث بثوب امها ساعية وراءها على الطريق ، « .. والأم فى اجتياحها تبدو كأنها لا تحس بالمقطورة الصغيرة » .

ومن التعبيرات الجميلة الموفقة التى يختتم بها الراوى صورة شعرية رقيقة قوله وقد بلغت بهانة السوق فى النهاية : « طابت نفس بهانة بعد أن استقرت وتنفست لأول مرة منذ غادرت قريتها . أخذت ملامحها تستعد للصباح الجميل ، بينما توزع تحياتها على زميلاتها وتسال عن أحوالهن ويداها تسويان حزم الخضروات التى جمعتها عند الغروب وسهرت الليل تضمها فى حزم .. ها هى ذى تهزها كأنها توقظها من النوم وتعرفها أنها أصبحت فى السوق ، وعليها أن تظهر خضرتها اللامعة التى تدل على الطزاجة والنضارة !! .

وكما وفق الكاتب فى تصويره اندفاع بهانة الى السوق ، رسم لها صورة أخرى مغايرة فيها كثير من الهدوء والطمأنينة ورصد دقيق للحركة المادية وما يصاحبها من خلجات نفسية ، بعد أن بلغت السوق وبدات تتخفف من حملها وتتهيأ للجلوس : « علمت نفسها أن تجلس والقفة ماتزال على رأسها دون معاونة ٠٠ هبطت أولا على ركبتيها كالجمل ، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ، ثم سحبت ساقا من تحتها فاصبحت امامها وسحبت الأخرى وربعت ، ثم وضعت الرضيع فى حجرها فأفلت الثدى من فمه ٠٠ ضرب الهواء بيديه بحثا عنه ٠٠ أهملته الى أن انزلت القفة بيديها الاثنتين ٠ وضعتها أمامها وكشفت عما بها ٠٠ ردت الملهوف الى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته ٠٠ ضمته فى حنان آلى وسرعان ما عثر بالثدى واطمأن حين استقر رأسه على قلبها الواجف » ٠

وقد بدا هذا الحنان « الآلى » فى الأسطر القليلة التى رسم بها الكاتب اندفاع بهانة على الطريق فى صورة تبدو مثقلة بتفصيلات مرهقة قد لا توافق منطق الواقع ، لكن الكاتب اراد أن يقرن بين اندفاعها واندفاع الآلة ، وكأنما هى قاطرة لا يؤودها ما تحمل ولا كيف تحمله مادامت تستطيع بالجهد أن « تدفع الطريق الى الوراء » ٠

« لم يبق حتى تبلغ المدينة غير كيلو متر واحد ٠ القفة المحشوة بحزم البقدونس والجرجير والكرات ثقيلة ٠ الرقبة المشدودة تعين الرأس على حملها ، وذراعها اليمنى تحرسها من الوقوع بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى ، تضمه الى الصدر المجهد والقلب ٠ الرضيع بفمه وقبضته وعدد من الأظافر الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فرغت من الهواء » ٠

وارضاع الطفل فى هذه الصورة المركبة لا يبدو حنانا حقيقيا ، بقدر ما يبدو كأنه جزء من تلك الحركة « الآلية » المركبة ، يقتصر دور الآلة الكبيرة بالنسبة له فى أن تحفظه من السقوط ويقوم هو بدوره فى الحركة المتكاملة فيتشبث بفمه وقبضته وعدد من الأظافر الناعمة فى ثدى لا يدر لبنا ولا يمنح دفئا ··· وتكتمل صورة « الآلية » بتلك « المقطورة الصغيرة » التى « تتشبث » هى الأخرى بثوب أمها مندفعة وراء « الآلة الكبيرة » ·

وفى هذه القصة وغيرها من القصص القائمة على اللحظة النفسية المركزة يشكل الكاتب صورته من جزئيات مفردة تتتابع ولكن فى انفصال وبدون عطف ـ فى معظم السياق ـ وتعتمد على ألفاظ ذات صفات أو أحوال توحى بما يحمل الموقف من دلالة · والموقف هنا يحمل معنى المجاهدة حينا · « القفة المحشوة بحزم البقدونس ثقيلة · الرقبة المشدودة تعين الرأس على حملها وذراعها اليمنى تحرسها من الوقوع · الرضيع بفمه وقبضته يتشبث بالثدى » ·

ويحمل حينا آخر معنى الاندفاع المصمم فيمتزج القطع ببعض الوصل الذى يوحى بتتابع الحركة ، وتحيط بمركز الصورة خلفية تؤكد تلك الدلالة بالتماثل أو التضاد : « الأفق يضيق والسماء معتمة · الضباب كثيف وقطرات الندى تطير وتسقط على كل شىء ، وهى ماضية لا تعبأ · تشق الحجب فى ردائها الأسود كشبح مهيب يجتاز فضاء لانهائيا ، تصحبها الأشجار التى تصطف على جانبى الطريق فى اصرار وتسبقها الى المدينة · القدمان الحافيتان تتقدمان فى ايقاع ثابت لحوح فى محاولة لدفع الطريق الى الوراء !!

وتبلغ بهانة السوق وقد سبقتها حسنية الى مكانها المأمول فتقنع بموضع صغير » على آخر حدود السوق جهة الشارع وقد « طابت نفسها واخذت ملامحها تستعد للصباح الجميل » · كانت

كعادتها تخشى بطش سليم العسكرى لكنها بعد برهة « أحست أن شكوكها لامعنى لها · وسرت فى أعماقها بهجة وضيئة واستقر القلب المرتجف · رحبت بزبائنها وتساهلت معهم ورضيت عن الدنيا ·· فجأة هبت العاصفة ، وقبل أن تنحنى على مالها تحميه وتستنقذه كان الحذاء الرهيب قد بعثر القفة على الطريق وتمرغت الحـــزم فى التراب ·· وانتهت المأساة فى ثوان وبقى لبهانة الخد فوق اليد والقلب المفتت ·· » ·

وموضوع القصة مألوف فى القصة المصرية والعربية ، وقـد يقع الظلم فيه على الرجل أحيانا ، لكن المرأة فى أغلب الأحيان هى التى تنال منه النصيب الأوفر وتفضى قسوته وضرورة العيش بها الى السقوط ، وبخاصة فى المدينة ! اذ يتخذ العدوان المتكرر صورة نمط من الحياة لابد أن توطن المرأة نفسها على معايشـته بعد أن تموت فى نفسها المشاعر الأولى بالمهانة والغبن · أما فى القريـة فالعدوان يقع فى فترات متباعدة ويقف عند حدود معلومة لا تأذن حياة الريف ـ فى الأغلب بتجاوزها · ومن الصور الحديثة لتجربة الغبن ثم السقوط فى المدينة قصة « عصر الحديد الخردة » للأديب القاص محمد المنسى قنديل فى مجموعته « بيع نفسى بشرية » ·

وفى قصة من تلك التى أشرنا الى بنائها المركز وطبيعتهـــا الشعرية هى قصة « عسل الشمس » يقدم فؤاد قنديل « بهانة أخرى » وان وردت بغير اسم · واذا كانت مأساة بهانة فى القصة الأولى قد تمت على يد ممثل صغير للسلطة هو « عسكرى » الشرطة ، فانها فى « عسل الشمس » تتسلل وتتراكم بفعل « الزمن » حتى تبلغ الذروة كما تبلغ المأساة المسرحية ذروتها على هيئة موجات صغيرة متلاحقة صـــاعدة · واذا كانت الشيخوخة تتجلى صورة للزمن المطلق وما يجلبه على الجسد والعقل والنفس من تحول ، فان لها تجليات

واقعية فيما يجرى من حول الجدة العجوز من وقائع وفيمن يحيط بها من أبناء وأحفاد ، تبعث فى ذهنها الكليل ذكريات غائمة لماض كانت فيه أصلب عودا وأقوى عزما وأقدر على مواصلة الحياة :
« ربما تتذكر موقفا من المواقف الحرجة ، كيوم طردها زوجها وأهله الى الشارع ، ولم تبرح الدار الا بصحبة أولادها الستة · وأبت أن تذهب الى أهلها فى الجزيرة · بقيت فى القرية تكافح مرفوعة الرأس وترعى أولادها تحت سمع وبصر زوجها وآله ، الى أن جاءوا هم بأنفسهم وأجبروها على العودة فرضيت متشحة بالكبرياء ·· » ·

لكن بهانة فى القصة الأولى ـ وخصمها شخص بعينه ـ تمنى نفسها كلما ذهبت الى السوق بأن الشرطى سيكون فى تلك المرة أقل ملاحظة أو أخف غلظة ، فهو بعد انسان يجوز عليه التقلب من حال الى حال · أما الخصم عند الجدة فعدو مجرد غير مرئى يمضى دائما بلا رجعة الى الأمام · الزمن يجلب اليها الوهن وترقب الموت لا فيما تحسه فى جسدها وعقلها فحسب ، ولكن فيما تراه من اهمال أبنائها وأحفادها أو عطفهم العابر فى لحظة شفقة · وهى لهذا تعيش لحظة نفسية أكثر اكتمالا وأقل احتفالا بالحركة المادية من بهانة ، منطوية على ذاتها فى مجلسها الوحيد غير ملتفتة الى ما يجرى من حولها الا بمقدار ما يزيد ذلك من احساسها بالضعف أو هروبها الى الماضى او توقعها الموت ·

« لم تنتبه الى أنها ـ فى السنة الأخيرة بالذات ـ كلما أسرفت فى نبش الماضى فى محاولة للانتقال اليه ، طافت بها مخلوقات غير مرئية حلقت بأجنحتها لتسمح لها بالتعرف عليها فتقول :

ارجعوا ·· ليس الآن ! ارحلوا ·

كانت تعلم أنهم رسل الموت يطلبون اليها الاستعداد ، فقد آن الأوان · وهذه ميزة لا تتاح لكل الناس ، فها هو ذا الموت يمنحها

الفرصة بالاعلان عن نفسه · بدت خائفة عاجزة ، لكنها لا تريد أن تستسلم ·· منذ سنوات وهى تراقب نفسها تمضى فى طريق شاحب الضوء ، سرعان ما بدأ الظلام يكسوه ، ومع مضى الزمن الردىء تحيط بها العتمة كلفافة من خيوط العنكبوت ·· » ·

واذا كان الزمن المطلق هو عدوها الذى ساقها بيده الخفية الى تلك اللحظات من الوحدة والضعف ، فان صديقا آخر – أو صديقة اخرى هى بدورها وجه من وجوه الزمن – مازالت تحنو عليها على نقيض البشر الذين يودون لو ترحل ، وعلى نقيض زوجة ابنها التى تعرض عليها – متظاهرة بالود – أو تحملها الى الشمس :

« لا أحد يحنو عليها فى هذه الدنيـــا الا الشمس المهيبة الحنون ·· وما عداها أعداء يودون لو ترحل · تحس أن الشمس تحتضنها وتخلع عنهـــا أرديتها المتعفنة وتمســـح عظامهـــا الرميمة وقد احب كساءها الجلدى وتسلمها للذكريات ·· لقد عاشت طويلا وشرب جسدهـــا كثيرا من عسل الشمس وكثيرا جدا من برودة الظل ·· » ·

وفى تلك اللحظة من الخدر المستسلم يحدث شىء صغير يوقظ فى نفسها ذلك العزم القديم ويبعث لديها – الى حين – ارادة الحياة ·
« بلغهـــا من جديد صراخ الأولاد وضجتهم ·· خرجـــوا من الدار متدفعين يتضاربون ويتقاذفون بالأشياء ·· فجأة انحنى أحدهم ومد يده الى نعل الجدة ·· وقبل أن يقذف بها أخاه قبضت عليه يد الجدة، فوجىء الولد الذى يعرف أنها عمياء بيدها تكاد تسحق يده · حاول أن يخلص يده بلا فائدة ·· بهت الولد الذى كان يرى يدها طيلة النهار ترتعش من شدة الضعف والهزال ·· سقط النعل وجرى الولد ·· ابتهجت العجوز لهذا النصر المؤزر · تنهدت وابتلعت ريقها وجددت لعابها ، دست فى فمها « سنة » من « القرنفل » ·· خامرها

احساس بالأمل فى استمرار الحياة . دفعت عنها بكل حماسة أوهام اليأس والاستسلام للنهاية المجهولة .. » .

على أن هذه الصحوة المفاجئة ما كان لها أن تكون تحولا باقيا فى نفس الجدة أو قدرة طويلة على مواجهة الحياة ، لكنها مجرد ومضة عابرة لعلها بصيص شعاع من شمسها القديمة التى طالما ارتوت من عسلها ، مهد الكاتب لطبيعتها المفاجئة القصيرة باشارات كثيرة الى وهن الجدة واختلاط ماضيها بحاضرها وامتزاج وهمها بواقعها ، فهى فى مجلسها فى بداية القصة تبدو أعجز من أن تطرد الذباب عن أنفها وجبهتها لكنها — فى لحظة — تتذكر بعض معالم خاصة من حياتها الطويلة ، و « السحابات السوداء على عينيها لا تكاد تتيح لها الفرصة كى ترى الخطوط المحددة لمعالم الأشياء لكنها تستطيع أن تتعرف على الأشياء وتحددها باللمس اذا أمسكتها » . وهى — كما تقول زوجة ابنها — تضع خرزات المسبحة المقطوعة للبط متوهمة أنها حبات الفول ، لكنها « متأكدة أنها ألقت للبط حبات الفول » وتحدث نفسها ، « من أن تهتم بالدفاع عن نفسها لكنها كانت « متأكدة » أن دفاعها غير ذى جدوى ، « جيل مجنون ! .. فهل يعقل ان ألقى للبط خرزات المسبحة ؟ » .

لذلك لم يختم الكاتب القصة بهذه الومضة العارضة من الأمل والتشبث بالحياة عند الجدة ، بل ساق بعدها ما يوحى بأنها لحظة لا تنبىء بتحول حقيقى طويل : « .. شردت قليلا وغلبها احساس بالأسى ، انتهى فجأة بالدمع والنشيج المحموم » ومع الاختلاف بين التجربتين والشخصيتين فى هذه القصة وقصة « أمنيات بهانة » تنتهى قصة بهانة بما يشبه عودة الجدة الى الأسى والاستسلام .

« استرخت أعضاؤها فى يأس ورأى الناس بطنى القدمين الممددين فى استسلام ، وكانت الشقوق المزدحمة تحفر فى اللحم خطوطا متقابلة !!

وفى القصة مقاطع ذات ايقاع شعرى منساب حين يصـور الراوى الرؤية الضبابية للجدة واختلاط الحاضر والماضى فى ذهنها الكليل والشعور بالأسى الواهن الذى لا يبلغ حد الوعى بالمأساة ولا يهبط الى مستوى الادراك الحسى الخالص ٠ وفى مثل هذه المقاطع يغلب الوصل بين الجمل على القطع ويمتد التعبير عن الاحساس بالوحدة فى اكثر من عبارة ٠ وفى القصة — مع ذلك — تلك النبضات اللغوية القصيرة السريعة المنفصلة حين يقصد الراوى أن يصور — جزئيات الحركة المادية المتتابعة لتفصح عما وراءها من دلالة نفسية كالذى رأيناه فى « أمنيات بهانة » ! « دفعته عن أنفها فعاد وحط على جبهتها ٠ بصعوبة رفعت يدها وأبعدته ٠ حام وهبط على فمها ٠ صبرت عليه لحظات ثم نفختة فطار ٠٠ عاد فوقف على خدها العظمى » ٠ ولأن للحركة فى هذا المشهد طرفين هما الجدة والذبابة ، تبدأ الجملة بفصل يعقبه وصل يتم الحركة أو يصور رد فعل الطرف الآخر « فعاد وحط ٠ رفعت يدها وأبعدته ٠٠ حام وهبط ، صبرت عليه ثم نفخته فطار ٠٠ عاد فوقف » ٠

على أن اقرب قصص المجموعة الى طبيعة الشعر قصة « فرح التراب » والحق انها أشبه بنص من الشعر المنثور منها بالقصة القصيرة ، يتخذ فيها الراوى من موت أمه منطلقا لتصوير حزن وجودى فى لمسات رمزية رقيقة : « الأولاد يتسلقون التوتة ٠٠ هزوا الفرع ٠ سقط التوت بوفرة غريبة ٠ تلونت الأرض بالثمر ٠ سكنه التراب ٠ هبط الأولاد قفزا من فوق الأفرع العالية » ٠

وكما تصور هذه العبارات — فى رمز لا يخفى — المفارقة بين لهو الصغار وثمار التوت الحلوة الحمراء ، والتراب الذى يسكن الثمرات الجميلة ، يصور الراوى فى عبارات أخرى فرح الطفولة الذى لا يطوف بخاطرها مثل ذلك الحزن الوجودى ، والمفارقة بينه وبين هم الوالد المحزون حين يريه ولده كراسة المدرسة وبها ما يدل

على اعجاب المعلمة بجده وذكائه : « ٠٠ فرت الدمعة من عينى وسقطت على الكراسة ٠٠ فرت أمى وسقطت فى البئر ٠ أسرعت أمسح دمعتى من كراسة الولد وأبعدها عن النجمة و « العشرة على عشرة » ٠

وفى عبارات شعرية موفقة يجسم الراوى شعوره نحو « الرحيل » أو الموت فى ختام القصة ! ٠٠ لماذا يتفجر الرحيل من تحت أقدامنا ولا يجىء من البعيد ؟ ها هو ذا شبح الرحيل يمضى أمامى عملاقا مهيبا أسود البشرة واليدين ٠٠ له عينان حمراوان ونظرة قاسية ٠٠ عليه عباءة سوداء يبسطها فتطير وتلف الكون ٠ يعم الدنيا ظلام متوحش ويسحق القلوب والعظام ٠٠ يمضى فوقها بلا خشوع ، ثم يلم العباءة فى قبضته ويختفى ٠٠ ٠

على أن قصص المجموعة ليست كلها على هذا النحو من التركيز والشاعرية ، فهناك قصص يغلب عليها طابع السرد للأحداث وتتداخل فيها المشاهد ـ وان لم يخل كل مشهد على حدة من تلك اللمسات التصويرية والأسلوبية الغالبة على القصص المحكمة البناء ٠

و « عصر بهانة » تكاد تكون قصتين مستقلتين لا يربط بينهما الا أن الأولى تصور لحظة من حياة الزوجة « بهانة » فى القرية وتقدم الثانية ملامح من حياة زوجها محفوظ الذى يعمل جنديا بالأمن المركزى فى المدينة ٠ وفى القصة الاولى أو الجزء الاول من القصة ـ تهرع بهانة الى بيت العمدة سعيدة بان دعيت الى المشاركة فى اعداد وليمة كبيرة ٠ وتبدو مكانتها المرموقة فى فرحة النسوة والفتيات بقدومها وفيما لقيته من ترحيب زوجة العمدة والنشاط الذى يزداد فجأة بين النسوة منذ لحظة قدومها ٠

ومن بين وجوه النشاط فى تلك المناسبات يستأثر صنع الخبز فى الفرن الريفى باهتمام بعض كتاب القصة والرواية العربية

ويجدون فيه مجالا لوصف لحظات تختلط فيها الحركة المادية بمشاعر عاطفية عند الفتيات يزيدها حرارة ما يدب الى أجسادهن وقلوبهن من حرارة الفرن وما تتلون به وجوههن من وميض ناره • وقد تتسرب الى هذه المشاعر بعض الأحاسيس الجنسية الغامضة التى قد تتحول أحيانا الى مغامرة سريعة بريئة عارضة • وقد يخلع الكاتب على المشهد بعض رموز الخصب أو الاشتهاء • ومن ذلك وصف عبد الحكيم قاسم لهذا المشهد فى « أيام الانسان السبعة » ووصف ابراهيم عبد المجيد فى روايته « المسافات » •

ويختار فؤاد قنديل من بين الحاضرات فتاة بعينها متميزة بالصبا والجمال يرسم لها صورة لعلها لا تكون صورة الجمال الريفى لكنها مثال « للجمال الفنى » الذى « يتفنن » فى رسمه عن طريق المبالغة البيانية التى قد تكون جميلة فى ذاتها وان لم تقدم شخصية متميزة بملامح فردية خاصة :

« •• مضت الى الفرن حيث كانت هناك صبية جميلة •• المنديل «المدندش» على رأسها مائل ، والكحل فى عينيها يلون نظرتها ويفجر فيها بحارا مفرقة •• أما الخدان ففيهما حمرة شفيفة وبينهما انف دقيق ، والذقن الصغير المدبب ضاع تحت الشفاه «الفراولة» •• وعلى أطراف الأصابع يصرخ طلاء الأظافر ويقول بالنيابة عنها : أنا شىء آخر ! •• أنا لست مثلهن •• » •

هكذا يلم الراوى بكل ملامح الوجه كما جرى العرف فى الحكاية الشعبية التى تجعل من كل ملمح مثالا للكمال فى ذاته دون أن تقدم الملامح فى صورة متكاملة قد لا تكون آية فى الجمال لكنها تعبر عن « شخصية » لها جمالها الخاص ولها « شخصيتها » •• لذلك يبدو تشبيه الشفاه بالفراولة تشبيها « مدنيا » شائعا بعيدا

عن ذلك الجو الريفى وغريبا عن تلك اللحظة الخاصة ـ أمام الفرن ـ وما تشيع فى وجه الفتيات من توهج حى بعيد عن برودة الفراولة وتداولها • وكذلك تبدو الاشارة الى طلاء الأظافر الذى « يصرخ » بالنيابة عن جمال الفتاة •

وتبدو تلك النزعة المثالية التى لا تلتفت الى ملمح مميز بعينه يدل على جاذبية خاصة أو تفرد واضح للشخصية ، فى وصـــف الراوى المصرى لفتاة يهودية لقيها فى روما ، فى قصـــة « ليلـة يهودية » •

شعر يتدلى على جانب وجهها أسلاكا من الذهب ، وجه مرمرى يتفجر منه الدم ، ملامح دقيقة ومنســجمة ، عينان خضـــراوان واسعتان •• ترتدى بلوزة بيضاء فضفاضة تتجمع عند الخصر الرهيف » • ومثل هذا الوصف « الشامل » الذى يعتمد على تشبيهات فقدت دلالتها لكثرة ما استخدمها الكتاب « شعر كأسلاك الذهب •• وجه مرمرى » لايغنى كثيرا فى تقديم الشخصية ويتســم أحيـــانا بالمبالغة المألوفة فى البيان العربى ، الفصيح والشعبى على السواء • وقد تبدو هذه المبالغة عند القاص أو الروائى العربى فى ألفاظ يفترض انها تعبر عن حدة الانفعال ، لكنها فى الحقيقة « انماط » تعبيرية يسبق اليها قلم الكاتب بحكم السياق • ومن ذلك قول الكاتب فى « أمنيات بهانة » « الرأس يفكر والقلب يرقص متفائلا » • وقد أصبح رقص القلب تعبيرا مألوفا لا يفطن الكتاب الى ما فيه من مبالغـــة غير دالة • وقد تتجاوز المبالغة الألفاظ المفردة الى التصور العام للموقف وأسلوب تصويره ، اتباعا أحيانا لما يجرى فى احاديثنـــا العادية بقصد الفكاهة ، أو اثارة دهشة السامع أو امتاعه فى بعض الأحيان •• هكذا يتحدث الراوى عن تلك الفتاة اليهودية الجميلة :

« •• أشرقت على المقهى فتاة •• وأى فتاة ! آية فى الجمال ؛ سحر •• فتنة •• غواية •• لو حكمت شعبا لعبدها أكثر مما تعبد

الشعوب المتخلفة حكامها !! سبحان الخلاق الذى أبدع الجمال من الرأس الى القدم ! تلفتت فى المقهى الكبير تبحث عن مقعد · استدارت نحوى وتقدمت بخطوات رشيقة وجسد ابدعه الله بسحر ! ·· كان شعرها يتدلى على كتفيها وصدرها كانه يقوم على حراسة الوجه الجميل ·· فى وسط الوجه تتألق العينان والأنف المدبب فى شموخ كالمسلة المصرية فى قلب الفاتيكان ! » ·

وقد يشفع لهذا الاحساس غير المتزن بالجمال أن الراوى فتى شرقى يبدو أنه يشاهد مثل هذه النماذج لأول مرة · ولعل الكاتب قد احس بما فى ذلك الوصف من مبالغة غير مقبولة عند القارىء الناضج فأجرى على لسان الفتى ما يشبه الاعتذار للقارىء فى قوله : طالما أنا فى المقهى لن اشبع من الفرجة · كل شىء جديد بأن أحدق فيه بعيونى الشرقية الظمآنة ، وافكر فيه بعقلى الشرقى المكمور » ·· لكن المسعى وراء المثال البيانى للجمال مازال من وراء ذلك الوصف ، ومن وراء تلك الأحاسيس ، ولعلنا نذكر ان الفتاة الريفية أمام الفرن كانت هى الأخرى ذات ألف دقيق كأنف - اليهودية المدبب فى روما ·

والحق ان قصة « ليلة يهودية » تغلب عليها نظرة السائح الشرقى المبهور بجمال العمارة والمدنية والجمال البشرى دون - اختيار مقصود لما له من دلالة خاصة · والمغامرة الجنسية التى يخوضها الفتى المصرى الزائر مع الفتاة اليهودية الجميلة لم تستطع أن تتجاوز مغامرة السائح برغم ما بثه الكاتب فى القصة من بعض الاشارات السياسية التى توحى بأن من وراء تلك المغامرة قصدا لايقاع الفتى فى حبائل السياسة أو الجاسوسية · فهناك - فى المقهى - حيث رأى الشاب المصرى الفتاة اليهودية « على بعد منضدتين جلس رجل عريض الصدر ، أصلع كبير الرأس ، على

عينيه نظارة طبية بيضاء ، ويبدو أن احدى عينيه من زجاج » ·
وكان الرجل ينظر نحو الفتى فلم يشعر بارتياح لرؤية وجهه الضخم المستدير الأحمر ونظراته المصوبة نحوه ، وداهمه شعور بالقلق ·· ويتردد ذكر الرجل فى أكثر من موضع كأنما يريد الراوى أن يوحى بأن له صلة بالفتاة التى تسعى لتوقع الفتى فى حبائلها ·

والقصة تذكرنا بقصة مماثلة فى موضوعها ومغامراتها الجنسية وأسلوبها الوصفى ، للكاتب المعروف محمد المنسى قنديل بعنوان « الوداعة والحب » فى مجموعته « بيع نفس بشرية » ·
وكلتاهما تشذ عن السمات الفنية الغالبة عند محمد قنديل وفؤاد قنديل وما تتميز به قصصهما ـ فى الأغلب ـ من احكام البناء وانتقاء ما له دلالة خاصة فى الموضوع والتعبير والتصوير ·

على أن الكاتب يتخذ من هذه الافاضة فى التعبير وسيلة ناجحة فى بعض قصصه لتصوير ما فى المشهد او الشخصية من تناقض أو تحول أو حركة ·

وسواء اقتصد الكاتب أو أفاض ، وسواء جنح الى الشعر أو مال الى التفصيل النثرى فان له فى كل الأحوال قدرة على اقتناص لحظات ونماذج ومشاهد مبتكرة تحمل دلالات ذاتية ذات مستوى أعم يمكن أن ينتظم كثيرا من اللحظات والنماذج والمشاهد الأخرى فى الحياة والمجتمع ·

روح محبات وأسطورة الحب الكونى !!

بقلم د. صلاح فضل

●● روح محبات هى الرواية الجديدة التاسعة ، للقصاص المبدع فؤاد قنديل تضاف الى رصيده المتنامى – فى مدى عشرين عاما – الى ما يناهز العشرين كتابا . تتوزع على المجموعات القصصية والدراسات الأدبية . لكن غلبة الرواية عليها ظاهرة ، فهى تمثل قرابة نصف انتاجه ، اضافة الى غلبة هذا العرق الأسطورى الذى برع فؤاد قنديل فى تجسيده وتوظيفه فى كثير من أعماله . فهو كاتب واقعى مجيد ، لكنه يعرف كيف يصنع ريشا ملونا لهذا الواقع ، ينهض به من حمأة المحاكاة الحرفية للطبيعة الناطقة والجامدة ، ليلتقط هذا الروح الكونى الذى ينبض به الوجود ، وتفعم بفضله الأعمال الأدبية بجمال المشاعر وثراء الدلالات .

هذه الرواية الجديدة ، تفاجئنا بثنائية مرهفة ، تمثل حدى الصراع فى وعى الكاتب من الصفحة الأولى ، وهى التقابل الذى يؤرقه بين الفطرة والعقل ، بين البدائية والمدنية ، أو بعبارة علماء الأنثروبولوجيا بين الطبيعة والثقافة .

يقول فؤاد قنديل فى مقدمته للرواية أنه موزع بين هذين الطرفين ، يحار فى الانحياز لأى منهما ، ولا يكاد القارىء يدخل عالم الرواية حتى يجد محورها قد جسد له هذه الحيرة بقوة مدهشة ،

فهى تدور حول أعجوبة طريفة ، ديك عملاق يتم وصفه فى أول سطور الرواية هكذا : « عاد رشوان ، فوجد ديكه الذى يماثله فى الطـول واقفا كالحارس خلف الباب » ولأن رشوان ليس طفلا ولا قزما ، بل هو رجل مثل بقية الرجال ، فان الديك يصبح خارقا لقوانين الطبيعة وهو يمثل روحها » • والطريف أن عشرات التفصيلات التى تحيط بالظاهرة لا تزيد فى شرحها شيئا ، ففضول الأولاد والنساء ، وعبث الصبية مع الديك يبرز الصورة دون أن يزيد من معقوليتها ، يكشف عن مصادمتها للمعتاد فى أحوال الناس وكيفية ردود أفعالهم وطريقة فهمهم لمعناها •

تنظر احدى النسوة الى فناء الدار حيث يتمشى الديك مختالا قائلة : « ياحلاوة ياولاد ، جنينة حيوانـــات • ياهناهـــا محبات يا هناها •• تعالى شوفى يا صفية • قالت صفية وهى تشهق : الله •• سبحان الخلاق العظيم » ثم يمضين الى الثرثرة عن الزوجين اللذين يمتلكان هذا الديك • فكأنه تعويض لهما عن الانجاب ، وكأنه تجسيد حى لجمال الزوجة فى مخلوق « طوطمى » يشير الى خواطر السلالة التى تعبده كما يرى صاحب الغصن الذهبى فى فقرة التقديم التى تتصدر الرواية ، فى محاولة لاضفاء دلالة محـددة على معجـــزة الطبيعة الخارقة للعقل والثقافة • عندئذ يتجلى منذ مطلع الرواية هذا التحدى الصريح للثنائية المتوترة ، ويصبح اختيار المدار ذاته هو المنطلق الغرائبى الذى تحفل به الحياة فى كل تضاعيفها الساخنة العفوية •

ولا نكاد نمضى فى القراءة حتى ندرك توازيا آخر يقوم بين الديك والرجل ، وهو الذى سيجعل فصول الرواية مفعمة بالمعنى ، لأن عالم الطير لا دلالة له فى ذاته مهما كان غرائبيا • الانسان هو الذى يعمر الكون ومخلوقاته بالمعانى والاشارات ••

يدور حوار بين الرجل وامرأته عن أحوال الطيور ، خاصة ديكهم الذى اصبح لندرة حجمه وجماله بؤرة جذب سياحى ، تلاحظ المرأة أنه على حجمه الضخم لم يؤذن بعد · تدور هذه الاشارة كالدوامة فى نفس زوجها رشوان ، المحروم من الانجاب ، يمضى فى طريقه للمسجد لأداء صلاة الجمعة « حيا رشوان كل من التقاه وحيوه ، كان كلام محبات لايزال يتمشى فى رأسه ويخبط بين جنباتها ·· لا تنظر الى طوله وعرضه ·· لكنه لا يؤذن ·· لا يؤذن مثلك يارشوان ·· أنت لا تؤذن فى سراديب محبات التى تشتاق الى ان يتحول الأذان الى أولاد تجرى فى ساحة الدار ، وتملأها كما تفعل الطيور ·· الأولاد شيء آخر ! » ·

نلاحظ هنا أن الطقس الدينى قد أخذ يرتبط بطقوس الحياة الأخرى ويتفاعل معها ، أصبح الأذان كناية عن دعوة الرجولة وشعار للاخصاب · لم يجرد مجرد علامة زمنية موقوتة البلوغ او العجز · هنا تلتحم القداسة بالوجود الحى وتتم أنسنة الطير ، فجماله لا يمكن أن يغنى عن خصوبته باعتبارها بؤرة وظائفه الحيوية واذا كانت الطبيعة تدهشنا أحيانا بظواهرها الغريبة فان كمال معناها لا يتم فى غيبة الانسان وعالمه المكثف القوى ، ففى ظل هذا التوازن الطريف نستطيع أن نفهم مقدمات الوقائع التالية ونتعرف الى رموزها ونستخلص منها ما يتراءى من دلالات ·

فها هى الزوجة محبات فى نهاية الفصل ترقب الحدأة التى تهبط فجاة على الكتاكيت الصغيرة ، لكن حركة الديك العملاق سرعان ما تربكها وتعيدها الى الطيران مبتعدة عن المجال باكمله · هكذا يكون رشوان بدوره حماية للبيت عندما يقدر على قهر منافسيه ·

لا يكاد القارىء يمضى فى تتبع فصول الرواية حتى يصطدم باحساس قلق عند الفصلين الخامس والسادس وجزء من السابع ، يستشعر أنها لا تقع فى موضعها الأصلى ، بل تمثل بدايتها التى تم تأخيرها بأثر رجعى حتى يكون للمطلع فجاته المدهشة فى بروز الديك عملاقا مرة واحدة ، تقوم هذه الفصول بحكاية هذا البروز بشكل تدريجى وبطىء ، تعض شيئا آخر بالغ الغرابة هو مواقعة الديك لمحبات بعد احتضانها بلهفة العشاق · لكن الفصول التى تم تقديمها قد أزيل عنها أثر هذا الحدث الرهيب فحسب ، لم يتم تعديلها بصفة جوهرية ، خاصة فيما يتعلق بأثر الوعى بالزمن · اذ ان مشكلة التقديم والتأخير فى الرواية لا تتعلق بترتيب الأحداث فقط ، بل ترتبط بشىء آخر بالغ الاهمية وهو وقوع ما سبقت كتابته فى وعى الرواية عند متابعته للحكى ، واعتماد تأثيره لدى القارىء ، ترتب على ذلك أن الفصول الاربعة الأولى استقرت فى ذهن المتلقى بهذا النمط المتسلسل الذى يضع الديك فى مركز الصدارة — ببراءة — كمزار سياحى غرائبى يأتى الفصلان الخامس والسادس للنبش بأثر رجعى فى جذور هذا الموقف قبل حدوثه ، وليس بعد وقوعه ·

كان يتعين على الراوى كما أعاد صياغة الفصول التى وضعها أولا لازالة ما علق بها من اشارات البدايات أن يعيد كتابة هذين الفصلين أيضا واضعا فى حسابه ما سبق قوله ، حتى لا تبدو الكتابة مخلوعة من سياقها وملصقة بسياق مخالف ، وكنت أحسب أن روائيا متمرسا مثل فؤاد قنديل لابد أن يفطن الى ذلك ، ولعله يتصور أن هذا التقديم يحقق درجة من حداثة السرد ، الا أنه يربك اتجاه السياق ومسار الكتابة ، حيث يعتبر التراجع الظاهرى فى

ثنيات الزمن عبر « الفلاش باك » تكثيفا لحركة الزمـن المحتــدم وانبثاقا من عملية تقدمه التدريجى ، من هنا نرى حاجة الروايـة لاعادة ضبط ايقاعها مرة اخرى حتى يزول هذا القلق وتتم استجابتنا الجمالية لها دون عثرات ٠

فاذا تقدمنا الى صلب الرواية ، وجدنا أنها تحكى قصة هذه العلاقة الحميمة بين الديك ومحبات ، وتجسد ظنون « محبات » بأنها حيال رجل « مسخوط » قد تحول الى ديك ، وذهابها الى الشيـــخ « برهام » تطلب منه الفتوى فى أمره ، دون أن تقوى على البوح له بحقيقة علاقتهما ، كل هذا يعتبر لب الرواية وقلبها الميثولوجـــى المصرى الأصيل ، لأن فكرة التحولات ونسخ الخلائق ليست يونانية بقدر ما هى مصرية متجذرة فى اللاشعور الجمعى ٠ وأهل الريف على وجه الخصوص يفسرون بها وجود التماثيل الفرعونية القديمة فى أفنية بيوتهم وعلى أبوابها ٠ فهى ليست بالنسبة لهم سوى بقايا أجدادهم الأوائل وقد تحجروا نتيجة ارتكابهم لخطيئة الارتطـام بالمقدسات ، مثل الوضوء باللبن ، أو زنا المحارم ، أو الشرك بالله ، أو غير ذلك مما يشف عن احتدام الصراع منذ القـــدم فى نفوس المصريين بين مقتضيات عقيدتهم من ناحية ، وتعايشهم اليومـــى الحميم مع الآثار الوثنية من ناحية أخرى ، فهم يخلعون عليهـا الصورة السلبية لهذا التوافق الذى ينشدونه ، ويعتبرونها دلائـل ماثلة على نتائج العصيان ٠

من هنا فان « مسخ الكائنات » يعتبر طقسا مصريا قديمـــا يبعثه فؤاد قنديل بقوة فى هذه الرواية ، ويتخذ له البيئة الريفيـة المناسبة ، والوعى الأنثوى الملائم ؛ لأن المرأة هى الأقدر دائما على الاحتفاظ بالمعتقدات القديمة وبعثهـا عند الضرورة ٠ ومحبات هى التى تعرضت لغواية الديك ، وهى التى أخذت تكلمه فيشير اليهـا برأسه ايجابا ونفيـا !! من الطبيعى أن يقر فى نفسها الموقف

باعتباره « رجلا مسخوطا » يشبع نهمها للأمومة ؛ اذ « ترى فى عيون الديك ولدا قادما يشبه وردة لهـا أجنحة تطير خارجة من عروش قلبه متجهة مباشرة الى بطنهـا ‥ ورأت الوردة ذات الجناحين تصطدم بقاع بطنها وترف أصداؤها فى الخلاء الموحش » وهكذا يصبح الحلم هو البؤرة التى تلتقى فيها المخيلـة المبدعـة بالأشواق المجنحة ·

وكان لابد للأعجوبة أن تلد أعاجيب أخرى ، لعل أخطرها هو هذا الوليد الذى رزقت به مجبات بأصابعه الأربع ، وجنـاحيه · يكتشف رشوان في لحظة عارمة سر العلاقة بين الديك وزوجته ، يحاول تقييده واخصاءه ؛ لكنه لا يستطيع ، يشرع فى قتله دون أن يقوي على القضاء عليه ‥ تطلق محبات سراحه بعد أن كان قد نجح في ربطه ، فاذا ما طـار الى الحقول المجاورة ، واسـترد عافيته وحريته ، فتنته قروية أخرى ممددة على سطح بيتها ، فيمارس معها اللعبة ذاتها ، لنقرأ هذا الوصف الطريف لكيفية اتحاد المختلفين فى نشوة الموسيقى الجسدية : « لمسها بحنان وضمها أكثر فأكثر . واجه صدرها صدره ‥ استشعرت نعومة القطيفة التى لا هى ريش ولا هي شعر ‥ أحس بدنها نبض قلبه ‥ هدأ وأنصت للموسيقى الخافتة التي يتبادلها الجسدان ‥ رويدا رويدا أغمضت عينيها ، ازداد الدفء وانسجم الجسدان والقلبان واتحدت الأنفاس واختلطت تماما تلك المخلوقة البشرية ، سيدة السطح فى حضـن الجسـد المشبوب ‥ حملها الجناحان فما كادت تحس بأنها محمولة ، وضعها فى رقة على السجادة المهترئة التى كانت تتمدد عليها ، بسط جناحيه بعيدا عنها ومد فوقها البدن الدافىء ‥ ذابا معا فى لقاء شمسى فريد لا تشهده غير السماوات والطيور » !!

ومع أن شباب الريف فى مراهقاتهم قد يمارسون التواصل مع اناث الحيوان الا ان الحالة النادرة التى يجسدها المؤلف بطريقـة

شعرية فى هذه الرواية تذهب بعيدا فى الاحتفاء الجمالى ، وليس الغريزى فحسب ، بقدرة الطير على منح النساء دفقا حارا من العواطف والتواصل الوجدانى ، بشكل يتجاوز سقف المعقول ويخترق حدود الطبيعة !!

وهنا ينشط المتخيل الروائى فى بسط الأسباب المؤدية له والنتائج الناجمة عنه ، بحيث يصبح اتحاد المختلف هو بؤرة التركيز الشعرى ومناط الغرائبية المثيرة ، مما تكتسب به الرواية فرادة وطرافة فى تمثيل المستحيل عادة فى اطار الممكن الواقعى ، وتوليف الطير مع البشر فى لحظة انصهار عاطفى وجسدى عارم !!

صناعة الأسطورة

مات رشوان مرتين ، احداهما فى بداية الفصل الثامن من وقع صدمة اخباره بأن زوجته حامل ، مات حينئذ فى خيالها أو حلمها من شدة الفرح ، وان كانت الطريقة التى أورد بها الراوى المحيط بكل شىء علما بعيدة عن الايهام بالخيال أو الحلم · كانت قريبة جدا من الواقع الروائى لدرجة أن تجاوزها بعد ذلك أحدث ارتباكا للقارىء · ولولا أنه عاش كثيرا بعد ذلك ليتشاجر مع الديك ويهجر زوجته ويرحل للعاصمة ، حيث يتهم فيها باغتصاب فتاة لم يرها من قبل نتيجة لجروحه التى خلفتها معاركه مع الديك ، قبل أن تظهر براءته ويعود للقرية ؛ لكن الديك فى هذه الفترة كان قد ارتكب شيئا بالغ الغرابة أيضا ، اكتسب حريته وقدرته على زيارة بيوت القرية ومواقعة نسائها ، كان كما يقول الراوى قد « مر تقريبا على كل بيت فى القرية « صادق » النساء والبنات العوانس والمتزوجات ، العذراوات والأمهات والجدات ، تذوق طعومهن حتى افتقد القدرة على التذكر ، انه مجرد طائر لا يتشكك فيه أحد ، بل يفرح لقدومه الجميع ويهش له كل من يلقاه ، وكم يحاول الرجال

اذا رأوه أن يستبقوه لكنه كان غير مستعد لاطالة الزيارة ، رجل واحد هو الذى كان يعرف سره ، رشوان ، هجم عليه عندما كان يداعب طفله فى حجرة محبات وأمسك برقبته موشكا على خنقه ، عندئذ اندفعت محبات من المطبخ وبيدها السكين التى غرستها فى ظهر زوجها انقاذا لمعشوقها الديك !!

أمام الشرطة والنيابة اخترعت قصة المحكمة عن غريم آخــر صادق زوجها فى العاصمة وحضر لسرقته ونجح فى اغتياله قبل أن يهرب · مات رشوان هذه المرة بشكل حقيقى على يدها بعد أن كان موته الأول فى حلمها · وبقدر ما ذابت محبات فى جميع نسوة القرية أصبح قتل الرجل بيديها رمزا لسفاحهن مع الديك وشراكتهن فى الجريمة ، ازداد حجم الأسطورة لتتضخم دلالتها فتمثل « قتل الرجل » كما أخذت نتائج السفاح تظهر على نساء القرية بعد شهور الحمل ، ترى ماذا يريد الكاتب أن يقول ؟

ان الأسطورة لا تقوم فور مخالفة المعقول والمألوف ، وانما بقدر ما تقوى على استقطاب مشاعر الناس وتسعفهم فى اشباع أشواقهم المتلهفة للتفوق على محدودية الضرورة والتنعم بمباهج الحرية فى التخيل والتحقق · أسطورة الديك المخصب تضع القرية فى مأزق ، فهو يشبع حاجة النساء للحب والحنان والأمومة ، بغض النظر عن مواضعات المجتمع وأحوال كل منهن خاصة ؛ يستوى فى ذلك العذارى والمتزوجات والأرامل ؛ لكنه يضع الرجال فى موقف عصيب ، اذ يمس الشرف ويطعن فى العفاف ويكشف قصورهـــم وزيف عالمهم · لقد جعل القرية موضوعا للاهتمام الاعلامـــى من صحافة واذاعة وتليفزيون فى مناسبتين :

احداهما عند اكتشافه محاولة استغلاله كمصـــدر جـــذب سياحى · وكان أهل القرية مازالوا فى سكرتهم بولادة الأسطورة

بين حاراتهم · ولابد للاعلام أن يسهم فى هذه الولادة فى العصـر الحديث ·

أما المناسبة الثانية فعندما مرت الشهور السبعة التى يؤذن فيها حمل النساء كلهن من الديك بانتهاء اجله وحلول موعد الولادة الجماعية ، عندئذ اصبحت القرية مرة أخرى موضوعا لاهتمـام وسائل الاعلام ، واتضح للرجال بما لا يقبل الشك مسئولية الديك عن هذا الحمل الجماعى ·

ومع أن الراوى ينجح فى الكشف عن تعدد المواقف طبقـا لاختلاف المصالح الفردية الصغيرة فى البداية ، فانه لا يلبث أن يجسد توحد هذه المواقف بعد تردد أصحابها فى مواجهة الغريم المشترك ، الديك الذى نفث نطفته فى كل الأرحام · وتجمـع ارادة الرجال على التخلص منه انتقاما لشرفهـم وكما يفعل الناس فى مواجهة أمور الحياة المعتادة نجدهم يمارسون السلوك ذاته حيـال الظواهر الخارقة ، ويفعل الخطاب الدينى فعله المعهود فى تهدئـة النفوس لبعض الوقت تعللا بالقضاء والقدر واذعانا لارادة الله ، لكنه لا يلبث أن يفسح المجال لرغبة الانتقام الجماعى فى الظهور ، مما يجعل عملية صناعة الأسطورة لا تتعارض مع منطق المجتمع ونظام محافظته على شبكة علاقاته ·

لكن مركز الثقل الدلالى فى الرواية سرعان ما يتمثل فى موقف محبات ، اذ آثرت أن تهرب بالديك وبطفلها منه ، وعندما طار فى الحقول تركت وليدها وهامت وراءه منادية : « يا روح محبات » فى لفتة تكشف عن رمزية الأسماء ودلالة الديك المجازية ! فهو على ما يبدو تجسيدا لقوى المرأة العاطفية على وجه الخصوص · ومع أن حبكة الرواية متقنة ، خاصة فى نهايتها الشعرية ، فان تركز معناها الأساسى فى نقطتين : احداهما تقع على الأرض عندما تكتشـف

محبات أن تمثال الديك المنتصب فى فناء منزلها قد أخذ يلعب دوره الروحى فى تنشيط دورات الاخصاب ، والقيام بمعجزات تجــاوز حالات الضرورة بكرامته الموازية لما يفعله الأولياء والقديسون فى القرى المصرية · وتنهال عليها النذور والصدقات لسر تمثالهــا الباتع !!

وأما النقطة الثانية فهى انتشار هذا الديك بالطريقة نفســها فى القرى المجاورة حتى يحقق شفاء النساء العقيمــات ويخلـــق المشاكل للرجال أيضا ؛ لكنه فى نهاية المطاف قرر أن يرحل الى عالم آخر : « انطلق الى السماء ، علا وعلا ميمماً وجهه شطر قرص الشمس المودع ، ضرب الأجنحة بقوة ، وواصل الصعود نحو البؤرة البرتقالية المهيبة ·· مضت الشمس تهبط فى الأفق البعيد وهى محملة بالكائن الأسطورى الطالع من رحم الأرض » ·

وهكذا ذاب الديك فى نور الشمس الأحمر الذى كان يوالى هبوطه فى بحار المدى البعيدة ، وارتفعت معه درجة شــعرية هذا النص الروائى الجميل ، الذى يدين بوجوده لفكرة فانتازية مجنحة من صنع خيال خلاق ، قادر على تفسير ظواهر الحياة العميقـــة بتعرية دخائل الانسان وتسمية أشواقه ، وقادر على تصور نهايــة لائقة بهذا الأفق لا تبعد عن تجسيم ما فى حياة الجماعة من مذخور أسطورى فعال ، تشعله أرادة قوية جامحة فى جنونها روح المحبة الكونية لتصنع منها أنشودة الجمال والخصوبة !!

النــاب الأزرق

د· على الراعى

ما أن تبدأ أحداث رواية : « الناب الأزرق » حتى ندرك على الفور أن شيئا غير عادى يكتنف الرواية ، ويعارض الواقع الذى ترتكز عليه فى البداية .

أم ذات جسد طويل وعريض ترضع ولديها اللذين تجاوزا سن الرضــاعة بســنوات ، وتترك لهما الجسد والثديين واديا يرعيان فيه . ايماءة أولى هذه بأن « الأم » تعنى شــيئا آخر الى جوار المعنى الواقعى ، ايماءة يدعمها الكاتب بالاشارة الى الجسد — الوادى الذى تتركه الأم لولديها كى يرعيا فيه .

ويطرق الباب طارق تجفل الأم لطرقاته ، لأنها تعرفه ، ولأنه يضايقها بالحاحه ، ولأنها لا تريده زوجا لها كما يهوى ويختار . لكن الطارق لا يترك الطر: حتى يفتح له الباب ، يدخل عثمان : رقيق · لزج · ثعلبى المكر ، ثعبانى الفحيح ، فلا يزال بالأم يجادلها ويحاورها ، يعرف متى يجذب الخيط ، ومتى يرخيه ، حتى تخضع له المرأة وتوافق فى غير حماس على أن تفكر فى أمر الزواج منه ·· كانت أقوى حججه أنها الآن أرملة ذات ولدين ، وأن المرحوم لم يترك لها غير الهم ·· ثم أنها — وحيدة — لن تسلم من القيل والقال !!

يخرج عثمان فرحا بالوعد ، فتأخذ المرأة تفكر فيه ، ويروعها أنه يتراءى لها فى صور متعددة فمرة هو أبيض اللون ، ومرة ثانية

هو احمر ازرق العينين ، وثالثة رفيع ناحل العود ، ورابعة هو قصير مستدير الوجه جاحظ العينين ٠٠ أما اليوم فهو قمحي البشرة ، بلا جروح أو ندوب ، كما بد لها ذات مرة ٠ ولا تدرى المرأة أهو خيالها الذى يصور لها كل هذا التحول فى ملامح عثمان أم ان للرجل قدرة خرافية على اعادة تشكيل قسمات وجهه وصفات جسده ! غير ان الصفات التى يخلعها الكاتب على عثمان ، توحى الينا بأنه اشبه ما يكون بشخوص القصص الخرافية .. هو ثعلب ، وثعبان ، وهو يقعى أمام المرأة كما يقعى الكلب !

فاذا مضينا فى قراءة الرواية تكشف لنا ان لعثمان — بالفعل — قدرة على تغيير مظهره وبعض ملامحه ٠ أول ما ظهر فى الحى كان هيكلا عظميا ، أسود الوجه ، مدبب الأنف ، غائر العينين . ومن ثم قرر أن يستغل مظهره هذا فى التسول !

ومن بعد أصبح عثمان لصا ، وتاجر حشيش . ثم دخل السجن . وفى كل مرة كان يتغير فى المظهر والملامح . وبعد واقعة السرقة ، اختبأ فى مسكن عشيقته نعيمة ، صاحبة خمارة البوظة ٠ اختبأ شهورا حتى أمن المطاردة ، ثم خرج فاذا هو أصلع ، كبير الأنف ، مستدير القامة ، جاحظ العينين ، كث الحاجبين ، كان خلقا آخر ، وسلوكا آخر !!

ولما خرج عثمان من السجن بدا فى صورة جديدة أخرى : كرش منتفخ ، وبشرة سمراء ، وشعر كشعر الزنوج ، ومسبحة فى اليد ، وخاتم ذهبى كبير فى خنصره الأيسر .

ثم يخلع الكاتب على شخصيته صفة أخرى ، فيجعل له نابين متدلين الى ذقنه ويوحى لنا ايحاء شديدا بأن عثمان قد تحول الى ذئب . وبالفعل تتسم صفاته شيئا فشيئا بصفات الوحش المفترس !!

مازال عثمان يسعى حتى سكن حجرة بواب العمارة التى تقيم بها الأم ، ولم يضيع وقتا كبيرا فى التخلص من صديقته وولية نعمته السابقة نعيمة — قتلها ولم يترك وراءه أثرا . ثم خدمته الظروف فاذا بالأم يموت عنها زوجها ، فيشعر عثمان أن الزمن يتحول لصالحه ، ويعقد العزم على أن يغير من هيئته تماما ، ويتبدى للناس فى صورة أخرى وهو أمر فى مقدوره دائما .

وما أن يفعل ، حتى يدمن قرع باب الأم ، فتسمح له هذه بالدخول ، ثم ترضى من بعد بالزواج منه · فلما ينفرد الرجل بالمراة ينكفىء علي صدرها ، ويأخذ يعب وحده من خير الثديين الكبيرين ·· ومن تلك اللحظة يتراجع المستوى الواقعى الذى كان يغلب علي احداث الرواية الى الآن ، لتأخذ تتزايد فيها سمات أسلوب اللامعقول .

هنالك نفهم أن وراء الواقع كناية · ان الأم هى مصر ، وأن ولديها من زوجها الأول والأولاد الذين تلدهم من بعد لعثمان هم أبناء مصر . وأن الثديين وما يدران هما خير مصر ونتاجها ، وأن عثمان هذا هو المستغل الداخلى ، وانه يمثل فئة بعينها من المستغلين تعيش على خير مصر ، ولا تفعل شيئا لرد بعض ما أصابها من هذا الخير الى أبناء الشعب وبناته .

ثم يمضى عثمان قدما فى استغلال الأم — مصر — فيقرر أن يقيم بالاشتراك مع ممول أجنبى اسمه هنتر مصنعا لمنتجات الألبان ، يكون ثديا الأم المصدر الوحيد للبن فيه . وبالفعل ، تؤمر الأم أن تلزم فراشها ويركب على ثدييها شفاطتان من المطاط متصلتان بخراطيم تخترق أرض الغرفة لتصب اللبن في أوعية المصنع بالدور الأسفل من العمارة ، الذي ملأه عثمان وشريكاه هنتر

الأجنبى والدريدى المصرى ، صــاحب العمارة ، بالآلات ، بعد ان طردوا اصحاب المحال الصغيرة التى كانت تشغل المساحة .

وتاخذ منتجات الألبان تشق طريقها فى الســوق : زبادى ولبن مبستر وقشدة ، وارز باللبن وجيلاتى .. الخ . وتروج هذه المنتجات ، رغم ارتفاع اســعارها ، تروج لأنها من نوع رفيع القدر من اللبن . وهى الى هذا انيقة ونظيفة وجيدة التعليب .

وشيئا فشيئا تتحول الأم الى جســد بلا حـراك .. فاقدة الارادة ، غير قادرة على الاحتجاج . الى أن يحدث شىء ما ينهى هذا الوضــع الكابوسى اللامعقول . يتجمع أبناء الأم من زوجها السابق ومن عثمان ويتداولون الأمر بينهم ، فقد طردهم عثمان من بيتهم وحرم عليهم لبن امهم الا اذا اشتروه مصنعا ، ودفعوا فيه فلوســا . ويقرر الأبناء انهاء اســتغلال عثمان لأمهم بالقوة، فيبذلون المحاولة وراء المحاولة ، حتى ينجحوا اخيرا فى اقتحــام الشقة ، وخلع بابها ، وقطع الخراطيم ، ويتحدون عثمان تحديا واضحا صــريحا ، فيترك هذه الشــقة وهو يهدد بتحطيم الرءوس وقطع الرقاب . وبالطرد ، والتشريد ، والسحن ، والنفى .

غير أن الأبناء لا يبالون ، وانما يسدون فتحات الخراطيم ، ويصلحون باب الشقة ، فلما تصبح لهم تصبح لهم بيتا من جديد ، يتمدد كل منهم فى ركن ، وامهم ترنو اليهم فى حنان .

قالت الأم : أنا يا أبنائى اليوم مبتهجة .

فقالوا بلسان واحد : وغدا يا أم ، ان شاء الله .

هذه هى الأحداث التى ســعى فؤاد قنديل الى ايصــالها الى قرائه ، مســتخدما اســلوبين متمايزين يحملان معهما خطر التناقض ، هما الاسلوب الواقعى ، واسلوب اللامعقول .

غير أن فؤاد يقبض بيد قادرة على الخيطين المتنافرين فيجدلهما بلا نفور أو نتوء « نسيج روايته » مقررا — فى حكمة — أن يترك المستوى الواقعى للشخوص التى لا تعنيه كثيرا ، مثل نعيمة ، المرأة الســمينة صاحبة خمارة البوظة ، التى تسعى — دون أن توفق — الى امتلاك عثمان .

وحين يدير فؤاد قنديل أحداثه على المستوى الواقعى هذا يظهر كفاءة واضحة ، مما يدعم اقتناعنا بانه ما لجأ الى اسلوب اللامعقول لانه لا يحسن الكتابة على مستوى الواقع ، وانما لانه قدر — مصيبا — ان اللامعقول يمنحه فرصة ثمينة تشجب الاستغلال وتفضحه بطريقة تجمع بين الوضـــوح الكاريكاتيرى والتســخيف الهجائى اللاذع .

لقد استطاع عن طريق المشروع البالغ الشذوذ — مشــروع استغلال اللبن الآدمى وســيلة للكسب غير المشروع — أن يقول ببساطة أن كل شىء يدر المال هو فى أعين المستغلين مصدر مقبول للعمل والربح . وأن الانسان فى نظر المستغلين لا يعدو أن يكون بقرة أو جاموسة يجب استغلالها الى آخر نقطة .

ولقد مهد فؤاد قنديل لتداخل الواقع فى اللامعقول منذ البداية. عن طريق شــرب الأولاد الكبار للبن الأم ، ثم عن طريق شــرب الزوج عثمان ، ومن بعد شرب أصـــدقائه وحواريه لهذا اللبن ذاته ، وأوحى منذ البداية أن عثمان ليس مجرد ادمى عادى ، بل هو مثال الشــر الخالص ، القادر على التشــكيل والتحول ، المصمم على أن يعيش على حساب الغير ، وعلى حساب البلد الذى أنجبه دون أن يطرف له جفن . فهو — كما يقول فؤاد قنديل — لا يرف الا نفسه ، ولا يبحث الا عن ذاته ليعشقها ويحرق البخور حولها تعبدا !!

واستخدام الكاتب اسـلوب اللامعقول لخدمة هدف ايجابى مثل فضح الاستغلال الداخلى والخارجى ، والأخذ بأيدى ضحايا الاستغلال ودفعهم الى العمل من أجل التخلص من شـقائهم ، يمثل اتجاها ذكيا لدى كتابنا فى مصر ، منذ أن عرفنا مسـرح اللامعقول فى أوائل الستينيات ، وقام بيننا جدل كبير حول جدوى تقديم أعمال بيكت ويونسكو على المسرح . فقد رأى البعض منا آنذاك أن فى عرض هذه الأعمال تبديدا للطاقات الفنية ، وتحريضا للفنانين والناس على المضى فى طريق التشاؤم المسدود الذى كان فن اللامعقول يشير اليه بوصفه مصـير الانسـان فى العصـر الحديث .

على أن الذى حدث أن كتابنا فى مصر إستغلوا مجرد الأسلوب الفنى لمذهب اللامعقول ، واتخذوه قالبا لأعمالهم ، وشحنوه بطاقة ايجابية ، مثلما فعل سعد وهبة فى مسرحية : كوبرى الناموس .

وها هو ذا فؤاد قنديل يخطو فى هذا السبيل خطوة أوضح وأجدى من خطوة سعد وهبة ، فيستخدم عنصـرى السـخرية والتبسيط الكاريكاتيرى وسـيلة فاعلة لخدمة الهدف النبيل الذى ترمى اليه روايته .

وهنا ينبغى ان اوضح الطبيعة المزدوجة لفن اللامعقول ، فهو على السطح متشائم ، صلد الفؤاد ، يهمس فى برود أعصاب مستفز . هذه هى نهاية الانسـان : أن يتحول الى خرتيت ، أن تزحم عليه الكراسى والموائد وقطع الأثاث الأخرى حيـاته . أن يوضع فى صناديق القمامة .

غير أن وراء هذا البرود المظهرى تفجعا واحتجاجا دفينا على أن يكون هذا هو مصير الانسان بالفعل . ومن ثم تهولنا الصورة

التى يرسمها لنا اللامعقول مستقبلا ومصيرا ، فيأخذ شىء ما داخلنا يدفعنا الى أن نصرخ : لا ، لن يكون هذا مصيرنا أبدا .

ومن ثم يتيح فن اللامعقول لكل من يريد أن يستخدم هذا الجانب الايجابى فيه وسـيلة لمحاولة انقاذ الانسـان من المصير المؤلم الذى يصـوره لنا هذا الفن وهو ما أدركه — ربما دون تفحص — كتاب السـتينيات · ثم جاء استخدام فؤاد قنديل لهذا الجانب الايجابى شيئا مخططا ومدروسا . يشهد بهذا : التحول اللين الذى تتحوله منذ البداية أحداث روايته الصغيرة هذه من الواقعى الى اللامعقول ·

جدلية العلاقة بين السطوح والأعماق

فى (روح محبات) لفؤاد قنديل

د. محمد عبد المطلب

- ١ -

يتصدر هذا النص الروائى مؤشــر خارجى يتسم بالاضاءة فى جملته (روح محبات) لكن هذه الاضــاءة يخالطها شىء من العتمة عند تفكيك هذا المؤشر العنوانى الذى يضم دالين ، الأول منهما : (روح) دال غائم الدلالة ، والآخر : (محبات) دال محدد الدلالة ، والعلاقة بينهما تعتمد اضــافة الأول الى الثانى ، وهذه الاضافة تتيح للثانى أن يؤثر فى الأول بتحديد دلالته أو تخصيصها، لكن النظر فى بنية العمق يحيل هذا التحديد وذلك التخصيص الى نوع من الاحتمالية ، لأن الاضافة هنا تحتمل معنى (اللام) أو معنى (فى) ، ويكون الناتج السطحى أحد بناءين : (روح لمحبات) أو (روح فى محبات) ، ويلاحظ عمليتى الانفصال والاتصال فى البناء الأول الانفصال الذى يعطى لكل دال خصوصيته المستقلة ، والاتصال الذى يجعل الدال الأول من ممتلكات الدال الثانى ، أما البناء الثانى فيعتمد التلاحم الخالص بين الدالين .

نقول ان الدال الأول غائم الدلالة ، لأن المعجم يقدم له عدة دلالات ، حيث تكون الروح مســاوية لمعنى (النفس) ، وتكون

بمعنى (الوحى) ، وبمعنى (القرآن) ، لكن الغالب أن تكون بمعنى (النفس) على أساس أن (الروح ما به حياة النفس) (١) .

وتزداد عتمة الدال عندما نتابعه فى المفهوم العرفانى الذى يعتبر الروح الانســانى : لطيفة عالمة مدركة مركبة على الروح الحيوانى بوصفه : جسم لطيف منبعه تجويف القلب الجســمانى وينتشر بواسطة العروق الى سائر البدن(٢) .

ويرى أبو هلال أن الروح من قرائن الحياة ، فهو جسم رقيق من جنس الريح حساس ، وهى مبسوطة فى جميع البدن ، والروح والريح — فى العربية — من أصــل واحد ، ولهذا يســتعمل فيه النفخ ، فيقال : نفخ فيه الروح(٣) .

ويرفض أبو حيان التوحيدى أن تكون الروح مساوية للنفس دون فرق ، لأن النفس جوهر قائم بنفسه لا حاجة بها الى ما تقوم به ، وما هكذا الروح ، فانها محتاجة الى مواد البدن وآلاته ، وبها يوجد ويصح(٤) .

نخلص من هذا الى أن الروح لا وجود لها منفردة ، بل هى محتاجة الى البدن الذى يحملها ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نتابع الدال فى العنوان على أن (الروح) التى لمحبات ذات بعينها ارتبطت بها فى اطــار (التوحد) على مســتوى الدلالة ، وعلى مستوى البناء النحوى ، اذ ان الدال الثانى (محبات) بوصــفه (معرفة) قد تدخل لتخصيص الدال الأول (روح) ، فاكتسب منه التعريف ، وهو ما يعنى أن (الروح) ليست روحا مطلقة ، وانما هى (روح) بعينها لها علاقة تلازم مع محبات ، وغياب طرف من الطرفين قد يكون فيه اعدام للطرف الآخر ، فلا وجود للروح الا بوجود محبات ، ولا وجود لمحبات الا بوجود الروح .

والناتج الأول للعنوان ناتج احتمالى ، إذ قد يكون مقصوده الاشـــارة الى (نفس محبات) وأن المتن يمتد ويتشــعب حول طبيعتها ، وحول مسيرتها الحياتية ، وهذا غير مراد بالفعل ؛ ولذا فان الناتج الثانى يفرض حضوره فى أن هناك روحا ارتبطت بها محبات ارتباط توحد وانفصال على صعيد واحد ، وهذا ما سوف يوثقه المتن الروائى ذاته كما سنعرض له بعد ذلك .

ويلاحظ أن هذا العنوان بناء لغوى ناقص يحتاج الى ما يكمله (تقديرا) ، وهذا التقدير يستدعى دالا غائبا يقع موقع المبتدأ (هذا أو هذه) روح محبات .

أما الدال الثانى (محبات) ، فانه يأتى على صيغة اسم الفاعل من ناحية ، وجمع الاناث من ناحية أخرى ، واسم الفاعل من طبيعته انتاج الحدث والمحدث على صعيد واحد ، والصيغة هنا مشحونة — معجميا — بدلالة الحب المتعلقة بمحبوب معين ، وتزداد الدلالة كثافة بمجيئها على صيغة الجمع ، فليس هناك حب فرد ، وانما حب لا حدود لمساحته برغم انحصاره فى اطار الدال الأول (روح) ، فكل هذا الحب مسلط على هذه (الروح) لا يجاوزها الى سواها .

واذا كان الدال الأول قد ارتبط بالثانى (بلام) الملكية (هذه الروح ملك لمحبات) ، فان الدال الثانى يتراجـــع بدلالته ليكون الناتج : هذا الحب كله لهذه الروح دون سواها ، فالعلاقة بين الدالين علاقة جدلية تذهب من أحدهما للآخر على التوازى .

— ٢ —

ويظل العنوان الخارجى بمثابة مدخل يأخذ بيد المتلقى الى متن النص ، وما أن يعبر هذا المدخل حتى ينكشف العنوان انكشافا

مبهرا ، حيث يتردد فى المتن ترددا كاملا أحيانا ، وترددا مفككا أحيانا أخرى .

والمتابعة الاحصائية تشير الى أن دال (روح) قد تردد فى المتن ثلاثا وثلاثين مرة ، وأن دال (محبات) قد تردد مائة وسبع عشرة مرة ، فالسيادة الكمية كانت للدال الثانى ، وهذا مؤشر خادع ، لأن تحولات الدال الأول (روح) داخل المتن تأخذ مسارا مغايرا لمسارها المعجمى فى العنوان ، اذ تصبح الروح مساوية (للديك) الذى حضر فى المتن باسمه المباشر مائتين وخمسا وخمسين مرة ، ثم حضر بلقبه (ملك) أربعا وستين مرة ، ثم بكنيته (أبو عرف) مرتين ، فيكون مجموع تردده ثلاثمائة واحدى وعشرين مرة ، وهو ما ينقل السيادة الحضورية صياغيا من محبات الى الديك .

ومتابعة دال (الروح) فى المتن تقفنا على أنه من بين الثلاثة والثلاثين ترددا ، فان الدال يأتى مرتبطا بالديك مباشرة اثنتى عشرة مرة ، ففى سياق توحده بمحبات يقول السرد : « ذوبى أيتها الأرواح — ذوبى وتلاشى » ص ٥٦ ، وفى سياق محاولة رشوان زوج محبات قتل الديك ، تقول له محبات : « لا تنس أنه روح » « والروح ملك الذى خلقها » ص ٩٦ ، واستمرت المحاولة حتى بدا واضحا أن الديك لا محالة هالك « وأن روحه على وشك الطلوع» ص ١٢٩ .

ثم يعاود السرد رصد العلاقة بين الديك ومحبات قائلا : « لقد نفذت روحه فى روحها » ص ١١٨ ثم يحضر العنوان مباشرة ست مرات : « ارجع يا روح محبات » « عد الى يا روح محبات » « ارجع يا روح محبات » « يا روح محبات » ص ١٤٩ « ياروح محبات » « عد يا روح محبات » ص ١٥٤ ويأتى التردد الأخير بعد

ضـياع الديك ضـياعا نهائيـا ، ويعبر السرد عن هذه اللحظة الدرامية : « تتعثر وعيناها على الأفق البعيد الذى ابتلع روحها وغاب فيه الملك » ص ١٤٩ .

وفيما عدا ذلك ، فان الدال يتردد مرتبطا بمحبات ــ بعيدا عن الديك ــ ثلاث عشرة مرة ، ثم يتوزع باقى التردد على رشوان ونساء القرية ، والكائنات الحيوانية ، وركاب احدى السيارات الباحثين عن محبات بعد أن تركت طفلهـا وسارت وراء الديك الهارب .

ان هذا التردد الكثيف للدالين يدفعنا للعـودة الى المؤشـر الخارجى لنقوم بعملية استبدال تحقق له الانكشاف الدلالى ، اذ ان قراءة المتن تعدل هذا المؤشر ليصبح (ديك محبات) ، فدال (روح) بدلالته الغائمة يستحيل الى دال محدد الدلالة (ديك) ، وبهذا يصبح العنوان مدخلا مضيئا للمتن الروائى بوصفه (حكاية ديك محبات) ، وهذا الاستبدال يحوجنا الى متابعة الدال البديل (ديك) متابعة تحليلية لتحـديد فاعليته الانتاجيـة التى ينحاز بعضها الى الأسـطورة أحيـانا ، والى الخرافة أحيـانا ، والى الموروث الشعبى أحيانا ، ثم الى الموروث الدينى أحيانا ، ويطول بنا الأمر لو رحنا نرصد هذه المحاور وعلاقتها بدال (الديك) ، لكن نكتفى هنا بالاشارة الى تضخم هذا الكائن تضخما مجاوزا لكل تصورات العقل كما ورد فى الموروث الدينى وبخاصـة فى حكاية المعراج هكذا : « رأيت فى السماء ديكا له زغب أخضر وريش أبيض كأشد خضرة وبياض رأيتهما قط ، واذا رجلاه فى تخوم الأرض السابعة السفلى ورأسـه تحت عرش الرحمن ، له جناحان فى منكبيه ، اذا نشرهما جاوزا المشـرق والمغرب ، فاذا خفق بهما وصرخ بالتسبيح لله يقول : سبحان الملك القدوس .. فاذا فعل

ذلك سبحت ديكة الأرض كلها وخفقت باجنحتها ، فاذا سكن ذلك الديك فى السماء سكنت الديكة فى الأرض »(٥) .

ويبدو أن التعامل مع الديك ــ بوصفه كائنا بشريا ــ مغرق فى الموروث العربى القديم ، فأبو العلاء المعرى يقول ان الناس فى الزمن القديم قد تحدثوا عن « أن الديك والغراب كانا صديقين فى الدهر الأول ، وكانا يتنادمان ، فشربا عند خمار أياما ، فلما نفد شراب الخمار ، وأحس الغراب انه يريد الثمن ، أصبح يوما والديك نائم فقال للخمار : انى ماض فأتيك بحقك ، وصاحبى هذا رهن عندك على مالك ، وذهب فلم يعد »(٦) .

والمردود المعجمى لدال الديك يعطيه صلاحية للسياق الروائى ، حيث يحتمل معنى (الرعوف) ، ودلالة (الربيع) ، كما أن من صفاته (المواثبة) كما يقول اخوان الصفا ، ولأمر ما أوصى سقراط عند موته بان يذبحوا ديكا فى الهيكل ، فهذا نذر عليه (٧) .

ويأخذ الديك عند ابن سيرين اتجاها معاكسا ، حيث تستحيل العظمة والمواثبة الى (خضوع) ، بوصفه (عبدا) ، فبرغم ما فيه من دلالة على علو الهمة ، فهو دائما تحت حكم غيره ، لانه مع ضخامته وتاجه ولحيته وريشه لا يطير ، لكن (ديك محبات) قد تخلص من عبوديته بقدرته على الطيران .

ويعلل ابن سيرين لعدم طيران الديك ببعض المرويات الأسطورية ، حيث يروى أن نوحا عليه السلام ادخل الديك والبدرج السفينة ، فلما نضب الماء ولم يأته الاذن من الله فى اخراج من معه ، سأل البدرج نوحا أن يأذن له فى الخروج ليأتيه بخبر الماء ، وجعل الديك رهينة عنده ، وقد ضمنه الديك ، فخرج وغدر ، فصار الديك مملوكا ، وكان طيارا فصار أسيرا(٨) .

اذن المتن الروائى (نروح محبات) قد استعاد للديك قدرته التى فقدها فى مثل هذه المرويات ، ولم يكتف بذلك بل اعطاه قدرات اضافية تعيده الى أسطوريته القديمة ، ان لم نقل أنها تجاوز هذه الأسطورية .

– ٣ –

لا شك أن هذا النص الروائى يثير كما وفيرا من التساؤلات دون أن يعنى نفسه بطرح أية اجابة لها ، وكأن السؤال اصبح مستهدفا فى ذاته ، أو لنقل ان النص قد استحال الى نوع من التساؤل المتحرك على مستوى العمق وعلى مستوى السطح ، فاذا كان العمق قد فرض سؤالا واحدا عن هذا الديك وأقنعته المتعددة ، فان السطح الصياغى يطرح ثلاثمائة واحد عشر سؤالا ، قليل منها ما حضرت له اجابة ، وغالبيتها لم تحضر لها اجابة صريحة أو ضمنية ، فاذا كانت صفحات المتن الروائى الخالصة للطباعة مائة وثلاثا واربعين صفحة ، فان صيغة السؤال لها حضور لازم بمعدل مرتين فى كل صفحة تقريبا ، وهذه الكثافة الترددية تستدعى ردود فعل من المتلقى تلهثا على اجابة السؤال الكلى ، واجابة الأسئلة الجزئية .

وربما كان السؤال المحورى الذى طرحه المتن هو عن سبب حضور هذا الديك الخارق ، وعن القناع الذى يتخفى وراءه ، ومحاولة الاجابة تحتاج أن نستحضر الموروث مرة أخرى ، حيث يربط الموروث الديك (بالعجمة) ، أو ما هو غير عربى ، وفى هذا السياق يروى أن عمر بن الخطاب رضى الله عنه رأى فى المنام كأن ديكا نقره نقرة أو نقرتين أو ثلاثا ، وقص عمر رؤياه على أسماء بنت عميس ، فقالت له : يقتلك رجل من العجم ، وربما كان تأويل رؤيا عمر على هذا النحو هو الذى جعل ابن سيرين يربط الديك فى الحلم (بالملوك الأعجمى) .

فهل يمكن أن يكون حضور هذا الديك فى (روح محبات) قناعا للحضور الأجنبى فى مصر خصوصا ، والعالم العربى عموما ، حيث انتهك هذا الديك الواقع الخاص والعام ، بدأ الانتهاك مع محبات ، ثم تجاوزها الى غيرها من نسوة قريتها ، ثم تجاوز القرية الى غيرها من القرى المجاورة ، وقد جاء الانتهاك مصحوبا بنوع من الحرمان عند محبات : الحرمان من الانجاب ، كما جاء مصحوبا بنوع من التمهيد الاغوائى الخادع الذى استسلمت له مجموعة النساء ، بل انهن رحبن به وسعين اليه ، واللافت هنا ان رجال القرى المجاورة قد سعوا الى استحضار هذا الديك ، وحرصوا على استبقائه عندهم برغم ما علموه عن افعاله الجنسية مع نسوة القرى التى زارها ، وما ترتب على ذلك من الحمل والانجاب ، انجاب أطفال ينتمون الى الديك جسديا !!

لقد استمر هذا الديك على سياسته السلمية التى أوصلته الى تحقيق اهدافه ، ثم تغيرت هذه السياسة الى العنف عند أول مقاومة من رشوان ، سواء أكانت مقاومة سلبية بمحاولة سلب الديك قدراته الجنسية (بالخصى) ، أم كانت مقاومة ايجابية بمحاولة قتله ، وقد أوقفت سياسة العنف (عواد) راعى الغنم عن اكمال المهمة التى طالبه بها رشوان ، وهى اخصاء الديك ، حيث قام الديك بتشويه وجهه ، واسالة دمائه ، وقد تكرر هذا العنف الدموى مع رشوان ، حيث قام الديك بتشويه وجهه ، بعد ان شوه بيته .

وقد حرص السرد على أن يجعل انتهاك الديك للواقع عن رضا كامل ، بل ان الرضا قد تحول الى نوع من الطلب ، ثم آل الطلب الى نوع من الحرص على المتعة الجنسية التى مارسها الديك ؛ وقد ادى كل ذلك الى انتاج جيل كامل ينتمى - بالأبوة - لهذا الديك ، وبالضرورة فان هذا الجيل سوف ينجب أجيالا

وأجيالا ، الى أن يأتي زمن يكون لأبناء الديك السيطرة الفعلية على الواقع ، حتى بعد غياب الأب فى عالم المجهول ، وربما كان اختيار لقب (الملك) لهذا الديك تأكيدا لنبوءة السيطرة والسيادة ، سواء تم ذلك بالرضا أم بالقهر .

لقد تحققت بداية الرضـــا من عالم المرأة يوازيهـــا بداية الرفض من عالم الرجال ، لكن الرفض الرجولى تحول تدريجيا الى نوع من القبول الضـــمنى فى منطقة القرى المجاورة ، برغم محاولة أهل القرية التى شهدت مولد الديك الخلاص منه نتيجة لما أصاب القرية من وباء (الحمل الجماعى) لكن ذلك لم يمنع أهل القرى المجاورة من انتظار الديك والترحيب به .

— ٤ —

لقد استطاع المتن الروائى ان يلج منطقة الخصوبة الديكية خلال منطقة العقم عند (رشوان) بوصفه اسقاطا لعقم الواقع « حملته بعد رحيل الزعامة الوطنية الحقة التى اشـــار اليهـــا الابداع فى احداثه الذى تصدر النص ، فقد أنتج هذا الرحيـــــل فراغا قياديا ، لأن الواقع لم يكن يسمح بحضور قيادة موازية ، فما ان تم الرحيل حتى ظهرت قيادة أخرى شـــبيهة بظهور هذا الديك الذى تحمل مهمة تحويل العقم الى خصوبة ، فأنتج جيلا بمواصفاته المنتمية اليه انتماء مطلقا ، سواء تم ذلك عن رضا أم عن قهر وخديعة .

لقد ظهر الديك منذ صغره فى بيت رشوان ومحبات ، وتربى فى هذه البيئة ، وظل يتضخم تضـــخما خارقا لقانون الطيور ، وساعدته القرية والمحافظة والأجهزة المســئولة على التضـــخم المعنوى الذى يتوافق مع التضخم الجسدى ، وبرغم التضخم على

هذين المستويين فقد حافظ الديك على وظيفته الديكية حتى اطمأن له الجميع ، فبدأ فى اداء وظيفته التى أضمرها ، او التى شجعه عليها هذا الاهتمام الزائد به ، فأخذ فى نشر اغواءاته حول محبات ، وما ان أتم مهمته معها منتهكا جسدها وروحها ، حتى وسع دائرة انتهاكه لغيرها من نسوة القرية دون مقاومة تذكر ، بل ربما واجه نوعا من القبول الجمعى ، والمرة الوحيدة التى واجه فيها رفضا فعليا كان من احدى الراقصات التى لم تستجب لغوايته ومحاولته العبث معها ، برغم نجاحه مع كل النساء اللائى سبقتها سواء كن من الطبقة الدنيا او الطبقة العليا وسواء كن فى حالة تهيؤ نفسى للعلاقة الجنسية أم كن غير مهيئات ، حتى ان الديك قد واقع احدى الفتيات ، وكانت جالسة تبكى أمام جثة أمها ، فلماذا استجابت الشريفات العفيفات لغواية الديك ، بينما امتنعت عليه هذه الراقصة ؟ لعله الفرق بين البراءة والسذاجة والخبرة والدراية ، او لعله الرغبة فى المجهول عند السذج ، وانكشاف هذا المجهول عند الخبرة والتمرس ، فهذا الواقع العام بكل سذاجته وطيبته سمح للديك القادم من المجهول ان ينتهكه ، بينما تأبى عليه قطاع محدود ادرك حجم الخديعة القادمة .

ان سلطة الديك (الملك) (ابو عرف) التى مارس — بحقها — انتهاكه للنساء سلطة غير شرعية ، وعدم الشرعية ليس للحاجز النوعى بين الانسان والحيوان فحسب ، بل — أيضا — للحاجز الدينى ، فهى سلطة غير شرعية وغير سوية على صعيد واحد .

هل يمكن النظر فى حضور هذا الديك بكل هذه السلطة الاستحواذية على أنه قناع من نوع ما لسلطة بشرية غير شرعية من وجهة نظر الابداع ؟ صحيح أن بدايتها كانت ذات طابع شرعى أتاح لها أن تتضخم تضخما هائلا ، ثم قادها التضخم

الى التعالى على واقعها الذى تنتمى اليه ، وذهبت تتطلع الى الغرب عموما ، وأمريكا على وجه الخصوص ، بوصفها النموذج الذى يجب احتذاؤه ، وكأنها تنتمى الى حضارة هذا العالم برغم أنها كانت تردد دائما انتماءها الى عالمها الريفى ، ويرشح لهذا المستخلص الافتراضى ذلك الحوار الذى أداره النص بين رشوان والعمدة ، عندما اقترح العمدة على رشوان تحويل الديك الى مزار سياحى ، على أن يأخذ نصف الايراد ، ويحاول رشوان كسر شراهة العمدة برسم صورة مبالغ فيها لديكه وتكاليف تربيته :

ـــ « هذا الديك ليس مصرى الأصل ، انه أمريكى ... أمريكا صدرت عشرين كتكوتا فقط الى منطقة الشرق الأوسط ، لم يبق منها الا الملك .

فى الصباح يشرب عصير تفاح مثلجا ، وفى الظهر مع الطعام مياها معدنية ، أو اى مشروب بلا لون ، وفى المساء يفضل الموز باللبن .. طبعا أخذ منى وقتا وجهدا كبيرا ومصاريف كثيرة حتى يقلع عن الخمور ... هل تحسبه يرضى أن يستحم بالصابون الذى نستحم به ؟ .. لا يا عمدة كل أنواع صابون البشر تسبب له السعال أو الرغبة فى الهرش ، انه لا يستعمل الا صابونا مخصوصا اسمه : « الروك آند رول » (٩) .

اذن هى سلطة طارئة تنتمى ـــ فى الظاهر ـــ الى مجتمع القرية ، لكن انتماءها الفعلى لواقع آخر تسعى الى بث ثقافته وتقاليده فى الواقع المصرى الحاضر حتى ولو لم يكن قادرا على مئونة هذا التحول المفاجىء .

اذا كان الديك قناعا ـــ احتماليا ـــ لهذا المستخلص ، فما القناع الذى لبسته محبات ؟ وما الدور الاسقاطى الذى تؤديه ؟

هل يمكن أن تكون (مصر) فى اطار المثل الشعبى (القط يحب خناقه) فبرغم وعيها بأن الديك ينتهك حرمتها وشرفها ، فقد حافظت على علاقته بها فى سرية كاملة ، وداومت عليها حتى أنجبت منه ، بل انها حرصت على احاطة هذا الانجاب باطار من الشرعية الكاذبة ، وقد أكد هذا الانجاب غير الشرعى نجاح الديك فى مهمته بانتاج جيل ينتمى لثقافته وتقاليده ، وينظر اليها نظرة اكبار واجلال ، بل ان هذا الجيل جاء ممسوخ الشكل ، فلا هو بشرى خالص ولا هو ديكى خالص (كالراقصين على السلم ، لا صعدوا ولا نزلوا) ، واذا كان هذا هو أمر الجيل الأول من ابناء الديك فى بدايتهم الأولى ، فماذا يكون الأمر بعد بلوغهم مراحل النضج ، وتوليهم مسئولية السلطة بكل انتمائهم غير الشرعى ؟

ان النظر الى المستقبل — خلال هذا المنظور — مفزع ومخيف ، خاصة وأن الديك لم يرحل رحيله الأسطورى الا بعد أن غرس بذرته فى رحم المجتمع المصرى ، لتكون بداية الغرس فى الريف بوصفه ركيزة التقاليد والأخلاق المصرية الأصيلة التى لا يسهل تبديلها ، فاذا نجح الغرس فى الريف ، فان المدينة مهياة — بطبعها — للدخول فى منطقة (التديك) حتى قبل أن يصلها الديك بسلطته الطارئة .

واللافت هنا أن (محبات) المصرية الريفية المؤمنة ، اسلمت نفسها طواعية لهذا الديك ، وتركته يعبث بجسدها وروحها ، بل حرصت على استمرارية ذلك ، حتى انها فى اشد اللحظات قسوة عند احساسها بالحمل ظلت تبكى « **طالبة من الله السماح والعفو ، شاكرة له نعمته وفضله وستره ، لكنها لم تذكر شيئا عن أنها لن تعود الى احضان العاشق ، لم تغامر بالوعد** » (١٠) . بل انها ظلت على تمسكها بديكها الى اللحظات الأخيرة ، حريصة

على ان تحول هذه العلاقة غير الشرعية الى علاقة شرعية ، تعلن فيها زواجها منه « **كنت انوى اعلان زواجنا رسميا ، انا وانت نفسنا الكوشة وحولنا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد ، وانت جنبى عريس بحق وحقيق »(١١) .**

لقد انتهت الأحداث بغياب الديك غيابا أسطوريا ، حيث توحد بقرص الشمس الغاربة ، لكنه (غياب الحضور) أو لنقل ان غيابه ظل مؤثرا تاثيرا أقوى من حضوره ، فقد تحول تمثاله الذى يرمز له الى مزار يقضى الناس حوائجهم بواسطته ، كما يفعلون مع الأولياء والصالحين ـ هذا من ناحية ـ ومن ناحية أخرى فان أبناء الديك القادمين كفيلون بالحفاظ على تراثه وفلسفته .

واذا كان هذا قناع الديك ـ وقناع محبات ـ فما قناع رشوان؟ هل يمكن أن يحتمل (عقل) الواقع الذى غفل عن وظيفة الديك التدميرية ، أو الذى أغواه العائد المادى ، فغفل عن خطورته ، حتى انه سمح له بحرية الحركة ، ووصل الأمر الى انتهاك شرفه ، ظنا منه أن المغايرة الجنسية كافية فى ابعاد اية شبهة ، لقد ارضى رشوان هذا الدخل الطارىء من عائد السياحة لزيارة الديك ، حتى انه عندما تنبه بعض تنبه للعلاقة المحتملة بين الديك ومحبات لم يقرر الخلاص منه فورا ، وانما فكر فى حل يحفظ له هذا الدخل ، ويوقف عدوان الديك على شـــرفه ، وذلك (بالخصى) : خصى الديك .

والتفكير فى هذا الحل قد يكون محـــاولة من النص لاعادة التوازن بين الديك ورشوان ، فرشوان عقيم ، وخصى الديك يجعله عقيما مثله ، وهنا تنتهى المشكلة دون خسائر .

وعلى مستوى الاسقاط فان الواقع يموج بتحولات محمومة تســـعى وراء كل ما هو أجنبى ، بل ان (العـــلامة الأمريكية)

اصبحت امل الجيل الجديد على وجه الخصــوص ، واقصى ما يبذله المجتمع لمواجهــة هذا الطوفان التغريبى أن يســعى لتطبيع علاقته مع الوافد بعقد علاقة مشابهة او قرابة بين القائم بالفعل والوافد الطارىء كمحاولة رشوان الفاشــلة فى أن يجعل الديك عقيما مثله .

وعندما تنبه رشوان الى الخطورة الحقيقية ، وان وجوده رهن بغياب الديك ، كانت الفرصة قد فاتت ، حيث امتلك الديك سلطة عدوانية نال منها رشوان ما ســبق ان ناله عواد : (تشــويه الوجه) ، واعتقد ان (التشويه) هنا تعبير صياغى مقصود ، فهو مواز لتشويه الواقع المصرى الذى اخذ يتشكل على نحو ممسوخ لا ندرى جانبه الأصــيل من الدخيل .

— ٥ —

ان هذه المحاولة لتحديد الأقنعة ، تعنى أن النص يؤثر التحرك فى مستوى العمق أكثر من حركته على مستوى السطح ، سواء على مستوى الأبنية الكلية أم على مستوى الأبنية الجزئية ، بل ان توظيفه للشخوص كان توظيفا داخليا أكثر منه خارجيا ، برغم أن السرد والحدث يتمان فى الخارج الصياغى على وجه العموم .

فقد وظف النص كما هائلا من الشخوص الجماعية التى تبلغ مائة واثنتين وتسعين شخصية ، معظمها من (النكرات) أمثال : ناس — أهل — اخوة — نساء — بنات — أرامل — مطلقات — عذراوات — جدات — اناث — أولاد . كما وظف كما هائلا من الشخوص الفردية تبلغ أربعمائة واحدى وخمسين شخصية من (النكرات) ايضا ، ولا يفيد هنا دخول (ال) على بعض الشخوص الفردية أو الجماعية ، فان دخولها لم يلغ طبيعة التنكير فيها ، فلا فرق — عندنا — بين (رجال) و (الرجال) ، ولا بين (راقصة)

و (الراقصة) ،بل الملاحظ أن (المعارف) كانت تنتمى الى منطقة (النكرة) كثيرا ، لأن المتلقى لا يكاد يحيط بها ، وربما لهذا نجد أن السرد كان يحاول تقديم بعض الشخوص بوظائفها الحياتية أحيانا ، وبصفاتها الجسدية أحيانا أخرى ، فخلال اجتماع القرية لدراسة مأساة حمل جميع النساء من الديك ، يعمد النص الى صيغة الحوار لطرح أبعاد المأساة ، حيث تحضـــر الشـــخوص بالوظائف : ناظر المدرسة ـــ سائق الأجرة ـــ الحلاق ـــ شيخ المسجد ـ العمدة ـ شيخ البلد ـ الخفير ـ اللحاد .. كما تحضر بالمواصفات الجسدية : ذو الشعر الأحمر ـــ الســـمين ـــ عدو الشمس ـــ الضرير ـــ ذو الأنف الكبير ـــ ذو الكرش ـــ الأطول ـــ الأصلع ـــ الأخنف .

ويضاف الى هذا الكم من الشخوص سبع وثلاثون شخصية حضرت باســـمها العلمى مباشـــرة ، بعضـــها مرتفع التردد ، وبعضها منخفض التردد تبعا لوظائفها الروائية ، وتبعا لمســـاحة هذه الوظائف ، ونقتصر هنا على رصد تردد الشخوص المحورية الفاعلة فى الأحداث :

١ ـــ رشوان : تردد اسمه مائة وخمسا وستين مرة .

٢ ـ محبات : تردد اسمها مائة وسبع عشرة مرة .

٣ ـــ الملك : وهو الاسم العلم للديك . أربعا وستين مرة ، ومرتين لكنيته (أبو عرف) وباقى الشخوص من (الأعلام) لا يجاوز ترددها اثنى عشر ترددا لكن هذا الترتيب التنازلى خادع الى حد ما ، اذ ان ضم دال (الديك) الى دال الملك وأبى عرف ، يصعد به الى المرتبة الأولى :

١ ـــ الديك الملك أو عرف : ثلاثمائة وواحد وعشرون ترددا

٢ ـ رشوان : مائة وخمسة وستون ترددا .

٣ ـ محبات : مائة وسبعة عشر ترددا .

وهذا المؤشر الاحصائى يعلن عن سيادة شخصية الديك فى هذا النص الروائى ، واستحواذها على انتاج معظم الأحداث ، ومشاركتها فيما لم تستحوذ على انتاجه ، حتى اننا لو قلنا : ان هذه (حكاية الديك) لم نبعد عن الصواب ، فسيادة الديك لم تكن على مستوى التردد الأسمى فحسب ، بل ان كثافة التردد مستمدة من سيادة الفاعلية ، وقد راعى العنوان الخارجى هذا الملحظ فاقتصر على دالين (روح محبات) ، وقدم الدال (روح) بوصفه المعادل (للديك) ، وآخر (محبات) لأن علاقة الديك لم تنحصر فيها ، بل تعدتها الى غيرها من النساء .

وبرغم ارتفاع تردد اسم رشوان على محبات فان الروائية تكاد ترتكز على علاقة الديك بمحبات بالدرجة الأولى ، وصادف أن محبات زوجة رشوان ، فكأنه لوحة تستقبل ردود الأفعال أكثر من كونها منتجة للأفعال : لكن طبيعة المجتمع الريفى أنه مجتمع ذكورى ، وهو ما اتاح لشخصية رشوان كثافة حضورية تتفوق بها ــ كميا ــ على حضور شخصية محبات بكثافتها الوظيفية .

واللافت أن حضور الشخوص الرئيسية الثلاث كان حضورا مباشرا داخل السرد ، لكن متابعة الراوى لهذه الشخوص كانت داخلية ، على معنى ان هناك حدثا رئيسيا متناميا يجرى على مستوى السطح الصياغى ، لكن ردود أفعال هذا الحدث كانت تدور داخل الشخوص ، أو لنقل انها تدور فى مستوى العمق ، ويبدو أن عناية الراوى كانت موجهة ــ غالبا ــ الى هذا المستوى وقد استعان على ذلك ببنية موغلة فى داخليتها هى (الأحاديث

النفسية والذهنية) ، وقد بلغت خمسة واربعين حديثا ، بمعدل حديث نفسى كل ثلاث صفحات تقريبا ، وتكاد تشكل هذه الأحاديث خطابا روائيا مكتملا ، لكنه خطاب (رد الفعل) ، لا خطـاب (الفعل) ، أو لنقل ان مستوى السطح كان يقدم المسار الايجابى للحدث ، ويتكفل مستوى العمق بتقديم المسار السلبى الذى كان — أحيانا — يتغلب على مسار الايجاب .

ويأتى تردد الأحاديث مع الشخوص الرئيسية الثلاثة على النحو التالى :

محبات : خمسة وعشرون حديثا .

رشوان : سبعة عشر حديثا .

الديك : ثلاثة عشر حديثا .

ولا ينفى هذا وجود بعض الأحاديث النفسية الهامشية لبعض الشخوص المساعدة ، مثل العمدة والداية والطبيب البيطرى وام محبات .

وتزداد كثافة بنية العمل اذا لاحظنا عناية الراوى برصد الشخصيات من الداخل أكثر من عنايته برصدها من الخارج بعيدا عن الأحاديث النفسية التى عرضنا لها .

— ٦ —

واضح أن متابعتنا للمتن الروائى قد كشفت عن بعد اسقاطى خلال عدة أقنعة احتمالية — أى أن دراسة المستوى السطحى قد وجهت النظر الى المستوى العميق ، وهنا تسعى المتابعة الى

التحرك حركة عكسية تبدأ من العمق لكى تصـل الى السطح ، لتحديد أوجه الموافقة والمخالفة بين المستويين من ناحية ، ولتحديد العلاقة الجدلية بينهما من ناحية أخرى ٠

وتوجه المتابعة الى مستوى العمق ليس اختيارا ، وانما هو حتم فرضه مسلك الخطاب نفسه ، فقد سبق أن رصدنا كثافة الأحاديث النفسية والذهنية ، وهى كثافة تنقل الفاعلية ــ مؤقتا ــ الى مستوى العمق ــ أى أن المتابعة تجد أمامها متنين روائيين على صعيد واحد : متن السطح ومتن العمق ٠

لقد استحوذت محبات على الفاعلية الأولى فى متن العمق من حيث الكم ومن حيث الكيف ، معدلة بذلك ما طرحه متن السطح من استحواذ الديك على الأولوية الفاعلية ، وفاعلية محبات ــ فى هذا المستوى ــ تعتمد علاقتها بالديك من ناحية ، وزوجها رشوان من ناحية أخرى ، والعلاقة الأخيرة كانت تحكمها المحبة والوفاق بين زوجين لا يكاد ينغص عليهما حياتهما الا عدم الانجاب ، وقد تصـدى الحديث النفسى لمحبات لكشف هذه المشـكلة خلال حوار على مستوى السطح بين رشوان وزوجته حول الديك وقدرته على حراسة البيت أثناء غياب الزوج ، وهنا يتدخل العمق خلال حديث نفسى لمحبات : « **لو كان عندى عيل عمره سنة لشعرت بالحماية ، وبانى لست وحيدة** »(١٢) ، ثم يعمل العمق على عقد مقارنة ــ ضمنية ــ بين الحالة الزوجية لمحبات برغم حرمانها من الانجاب ، والحالة الزوجية المضطربة التى عليها أختها هانم ، وخـلافها الدائم مع زوجها برغم انجابهما أربعة أبناء « **لكن المسألة لا يتعين ان تصـل الى الطلاق ٠٠ ما مصـير الأولاد الأربعة ؟** » (١٣) ، وكان هـذا الحديث الداخـلى نوعـا من اراحـة النفس بأن الانجاب ــ وحده ــ ليس كافيا لتحقيق السعادة الزوجية ، اذن فلترض محبات بما قسمه الله لها ، وما ان فرغ المتن العميق من

طرح هذه المشكلة التى تلاحق محبات - فى يقظتها - على مستوى السطح ، حتى تحرك لتقديم الاشكالية المركزية فى الرواية ، وهى العلاقة الغريبة بين محبات والديك ، حيث أشار الى بداياتها عندما تنبهت محبات لاهتمام الديك بها حتى انه كان يراقبها ليلا أثناء نومها ، فهى « **على ثقة انها لم تكن غافلة ، أو غارقة فى غيبوبة النوم عندما رات منقاره وعرفه خارج النافذة ومسحة من الضوء الفضى الباهت تسقط على صفحة وجهه اليسرىفتلمع عينه** »(١٤) ، ويبدو أن الحديث الاخبارى لم يكن كافيا فى رصد ردود الفعل لما قام به الديك فى مستوى السطح ، فتحول الاخبار الى نوع من التساؤل ، وكأن الرواية لم تكتف بمستوى واحد للعمق ، بل قدمت مستوى ثانيا ، أو لنقل انها تعاملت مع ما يمكن أن نسميه (عمق العمق) ، فالعمق الأول كان فى هذه الصيغة الاخبارية ، والعمق الثانى كان فى هذه الصيغة التساؤلية : « **لماذا كان يواصل محاولاته التحديق عبر الزجاج ؟ هل كان يود أن يراها ؟ يراها هى ؟ لم يفلح - بلا شك - لأنها فى العتمة • ساورها هاجس غريب ومجنون : هل ايقظها الأرق لتراه وهو يحاول ان يراها ؟ كيف يمكن أن يستمر هذا الديك ساهرا حتى منتصف الليل ؟ ولماذا يحاول ان ينظر خلال النافذة حتى ليصطدم منقاره بالزجاج ؟ هل تراه يود أن يطمئن عليها ؟ أو ربما يريد رشوان فى أمر ما** »(١٥) •

ويصعد المتن العميق الى منطقة التوتر حيث يكشف طبيعة العلاقة بين محبات والديك بعد أن تيقنت من حبه لها عند طرح المتن السطحى احتضان الديك لها ، مما أكد لها أن وقوفه بالليل تحت النافذة كان لأجلها •

وتعاود بنية التساؤل سيطرتها على المتن العميق فى هذا السياق : « **كيف يمكن لديك أن يعانقها على هذه الصورة ؟ وهل**

يعرف معنى العناق ؟ كيف يعرفه ولم يتدرب عليه ولم يشهد احدنا يفعل ذلك .... هل يجد لذة فى ذلك العناق ؟ واذا كان يجد لذته مع انثى من البشر فكيف تناهى اليه ذلك ؟ كيف نبتت فى اعماقه هذه الفكرة ؟ ولماذا لم يجرب مع الدجاجات او مع الأوز او البط ؟»(١٦) .

ويلاحظ هنا ان صوت الراوى قد امتزج بصوت محبات ، ولذا كانت التساؤلات التى تواترت فى هذا الموقف ذات خصوصية تستعصى على تفكير امرأة فى مستوى ثقافتها ، لأنها تساؤلات تستقصى الكون الوجودى لهذا الديك لتبلغ الغريزة الفطرية عنده ، وهل كانت هذه الفطرة هى دافعه اليها ؟ .

وهذا الموقف ــ الداخلى ــ عن مشاعر الديك تجاه محبات، قد وازاه حديث عميق آخر كاشف لاحساسات محبات نحو الديك ، حيث حاولت استقطاب مشاعرها النفسية والغريزية لتحديد موقفها بهذه العلاقة :

« ايقنت انها لا تشعر بلذة لكنها تحس براحة غريبة ، انها تود لو تبقى هنا الى الابد »(١٧) .

ويتصاعد المتن العميق بأحاديثه النفسية للاقتراب من ذروة الحدث ، او من (العقدة) على نحو ما نقول فى البناء الروائى التقليدى ، اذ بدأ الخوف ينتاب محبات من هذه العلاقة وعن امكانية معرفة رشوان بها ، وهنا تتوارد عليها الأسئلة الفاقدة للاجابة عن الديك وعلاقته بها ، وعن أملها ألا يكون رشوان قد لمحها على اية صورة مخلة(١٨) .

واذا جاء المتن السطحى يحدث احتضان الديك لمحبات وحضور رشوان المفاجئ ، فان المتن العميق يتكفل بحل هذه الاشكالية عن طريق (الكذب) : **« تنفست بعمق قبل ان تخطو الى**

الردهة ، ضربت بفكرها تبحث عن الكذب المزوق قبل ان تلتقى برشوان ، لانه سيسالها اين كانت «(١٩) .

ان تنامى العلاقة بين محبات والديك قد انتج تساؤلاته التى عرضـــنا لها ، لكن المتن العميق لم يكتف بهذه التســـاؤلات ، بل اضاف اليها تساؤلات اخرى تدور حول حقيقة الديك نفســـه ، وكيفية امتلاكه لهذه القدرات البشرية ، بل التى تجاوز القدرات البشرية ، وهنا تتحرك دواخل محبات مؤكدة لنفسها انها ليست فى مواجهة ديك حقيقى ، وانما (ديك بشرى) ، أو (بشر ديكى) ، لكنه مســـحور ، فالمتن العميق يســـتحضر موروثه عن حكايات الســـحر وتحويل البشـــر الى حيوانات وطيور وجماد على نحو ما سجلته حكايات الف ليلة . وقد تكفل المتن السطحى بمتابعة هذا الاعتقاد عند محبـــات عندما رصـــد ذهابها الى الشـــيخ برهان لتحكى له حكاية ديكها العجيب ، وشـــكها فى أن يكون انســـانا مســـخوطا ، وقد نفى الشيخ ذلك نفيا قاطعا ، لكن المتن السطحى يتابع انتاجيته مؤكدا اعتقاد محبات عندما حاورت ديكها ، وفهمه لهذه المحاورة ، وهنا تعود للعمق سيطرته الانتاجية ، حيث تقول لنفسها : « **انه انسان مسخوط ، كلامى صحيح ، وكلامك يا شيخ برهان خطا ، خطا كلامكم كلكم خطا ، انا سعيدة لأن ظنى طلع فى محله ، وسعيدة جدا لأن عندى انســـانا مســـخوطا ، آمره فيطيع .... يبدو اننى عبيطة .. كيف يعرفون انه انســـان مسخوط ، انا اقول ذلك لانى اكتشفته ، هل ما فعله معى هذا العفريت كان فعل ديك ؟ «(٢٠) .**

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع متن العمق وجدله مع متن السطح حول طبيعة هذا الديك وافعاله مع محبات ، ثم حرص محبات على اخفاء هذه العلاقة عن الجميع .

وفى منطقة الذروة المأساوية يداخل محبات خوف من امكانية أن تحمل من الديك ، ويتوحد المتن السطحى مع العميق فى استحضار حلم قديم لمحبات : « **تذكرت انها رات الديك فى المنام منذ عام ، وكان رجلا فارعا رفيع العود ، راسه على شكل ديك ، وقال لها :**

جمالك زيادة وانا قلبي اتفتن »(٢١) .

وبما أن المتن العميق منوط بردود الأفعال أكثر من الأفعال ، فانه استحضر — تقديريا — أسلوب محبات فى مواجهة الموقف ، وراحت تبحث « **عن عمامة يلبسها رشوان راضيا .. لا اريد مشاكل او خلافات ، ولا اريد فضيحة ، كله الا الفضيحة ، البلد صغيرة ، ولن يكون هناك مخلوق الا ويعرف بما جرى، حتى الذين لم يولدوا ستنتقل اليهم القصص والأخبار ، وانا لا يد لى فى ذلك .. مكتوب ومقدر »(٢٢) .**

ويصل المتن السطحى الى حالة (الوضع) ، ثم يرصد العلامات الجسدية للمولود الذى ينتمى للديك حيث يتكفل المتن العميق بردود الفعل عند محبات وخوفها من انكشاف سرها وأول من تخوفت منه أمها ، لأنها كانت اقرب الناس لها عند الوضع ، فلما مر الموقف بسلام استسلمت للبكاء شاكرة ربها لأنه سترها دون أن تنوى التوبة عن هذه العلاقة الآثمة ؛ ولذلك استمر المتن العميق مستحضرا مخاوف محبات من انكشاف أمرها ، دون أن تدرك أن مستوى السطح قد فضح هذه العلاقة — تقريبا — أمام رشوان .

وتتنامى الأحداث الى يقين رشوان بهذه العلاقة ومحاولة خصى الديك ، فلما فشلت المحاولة ، قام بربطه فى احدى الشجرات ، ولما رات محبات ما حل بالديك نتيجة قيده فكته من

قيوده ليلا وهو ما ترتب عليه هرب الديك من بيت رشـــــوان ، ويتولى المتن العميق تكثيف ردود الفعل عند محبات وندمها على انها فكت قيد الديك ، ثم اصرارها على البحث عنه(٢٣) .

وينتهى هذا الخط من الأحداث بعودة الديك ومحاولة رشوان قتله ، ثم تدخل محبات تدخلا أوصلها الى قتل رشوان دفاعا عن الديك ، وهنا يعود المتن العميق كاشفا تفكير محبات حول كيفية الافلات من هذه الجريمة ، ويتولى المتن السطحى تحقيق نجاحها فى هذا الافلات ، لكن الأحداث تتوالى لتصل الى فرار الديك مرة أخرى بعد أن اعتزم أهل القـــرية الخـــلاص منه ، ليتدخل المتن العميق كاشفا عن مكنون محبات النهائى .

« أين راح ؟ ومن اللواتى غمرنه بالقبلات ؟ ومن اللواتى ضمهن اليه ؟ شخص حبيبى كان دائرا هنا ... كنت أنوى اعلان زواجنا رسميا ، أنا وانت تضمنا الكوشة ، وحولنا الأهل والأحباب والضيوف والورد والزغاريد ، وانت جنبى عريس بحق وحقيق »(٢٤) .

لقد كان للمتن العميق وظيفته الممتدة على طول النص ، وظيفة معقدة ومركبة تجمع بين طرفين أساسيين هما محبات والديك ، مع استحضـــــار جزئى لرشـــــوان لزيادة فاعلية هذا التعقيد ، ويلاحظ أن الطبيعة الحكائية فى العمق غير قابلة (للأقنعة) ، أو غير محتملة للاسقاط ، وكل ما تحتمله كما من الغرائبية التى أزالت الفارق النوعى بين الانسان والحيوان على نحو أسطورى موغل فى مأساويته .

— ٧ —

لقد تابعنا الخط الرئيسى فى بنية العمق خلال اســـــتبطان محبات بوصفها ركيزة الصراع السطحى والعميق على صـــعيد

واحد .. هذا الصراع الذى انتقل من التوافق الى التخالف بين رشوان والديك توافق ناعم فى علاقة الديك بمحبات أنتج ما لم يستطع الزواج الشـــرعى أن ينتجه ، وهو الانجاب ، وتخالف خشن بين الديك ورشوان كانت له نتائج تدميرية بالغة المأساوية .

وكما تكفل المتن العميق بردود أفعال محبـــات فانه تكفـــل بالمهمة ذاتها مع رشوان ، حيث اســـتحضره فى اطار علاقتـــه الزوجية بمحبات وبخاصـــة مشـــكلة (عدم الانجاب) التى أخذت مؤشراتها فى الحضور الى السطح بعد تزايد نمو الديك وتضخمه حيث يدور حوار بين الزوجين عن ضخامة الديك ، ثم ملاحظـــة محبات أنه برغم ضخامته اللافتة فانه لا (يؤذن) ، وهذه الاشارة السطحية العابرة تســـتحضر رد فعلها فى العمق عند رشـــوان الذى لم يستطع تقبلها على أنها جاءت عفو الخاطر ، بريئة من التلميحات(٢٥) .

ولان مستوى السطح قد أخفى عن رشـــوان علاقة الديك بمحبات ، فان مستوى العمق قد وجه فاعلية رشوان الى كيفية الافادة المادية من وجود الديك عنده ، الأمر الذى أدخل رشـــوان فى عداء خفى مع العمدة الذى يطمع فى الافادة من الديك باقتسام ايرادات زواره من السياح ، فاذا طرح مســـتوى الســـطح هذه المطامع عند العمدة ، فان رد الفعل يكون متمثلا فى حديث رشوان النفسى الذى يدبر فيه كيفية مقاومة رغبة العمدة والخـــلاص من اصراره على الحصول على نصف الايرادات بالمبالغة فى مصروفات الديك(٢٦) . ويظل مستوى العمق عند رشوان محاورا مستوى السطح عند العمدة لينتهى الأمر بقبول العمدة لنسبة الثلث(٢٧) ، ويحافظ العمق على العلاقة التصادمية مع العمدة حتى فيما لا يخص رشـــوان ، فعندما وافق العمدة على اقامة ســـرادق ضـــخم لاستقبال المعزين فى وفاة أخت زوجته ارضـــاء لزوجته ، يتدخل

رشوان بحديثه النفسى : « **سرادق يليق بك يا حضرة العمدة ، وتبدو فيه أمام الناس وانت بين الكبراء يعانقونك ويواسـونك بحرارة »(٢٨)** .

لقد لاحظنا فى متابعة المتن العميق لشـخصية محبـات ان حركته كانت متذبذبة تسابق حركة المتن السـطحى ، فتسـبقها أحيانا ، وتتأخر عنها أحيانا أخـرى بوصـفها رد فعل اكثر من كونها فعلا ، أما المتن مع رشـوان فانه يكاد يكون منتظما ، بل متسـقا على مستوى السطح وعلى مستوى العمق ، لكن تجليات الشـخصية جاءت فى مرحلة متأخرة ، وبخاصـة بعد وضـع محبات لمولودها ، حيث تحرك المتن العميق ليكشف جانبـا من مكونات رشوان الداخلية التى جعلته ينسى الله سنوات طويلة ، وسـار فى سـكة الانجاب دون أن يلجأ اليه وفى هذه الأثناء طالت يده الكثير من أموال الدولة التى أؤتمن عليها ، للصـرف على محاولات العلاج(٢٩) .

ويلاحظ ــ فى هذه المنطقة ــ طبيعة الصدام بين السطح والعمق حيث حقق المتن السـطحى الأمان لمحبات فى علاقتها الآثمة بالديك وأخفى أبعاد هذه العلاقة عن رشوان ، وفى تغير مفاجىء يكشف السطح لرشوان حقيقة العلاقة ، أو ــ على الأقل ــ يشككه فى وجود علاقة بين زوجته والديك ، وفى الوقت نفسه يخفى عن محبات شكوك زوجها الذى شـاهدها تحاور الديك محاورة بشرية كما شاهد الديك وهو يقبل الطفل الرضيع ، لكن هذه الشكوك لم تظهر على السطح وانما احتضنها المتن العميق فى مجموعة تساؤلات لرشوان : « **ماذا يعنى هذا كله ؟ لقد رأى منذ يومين أصابع قدم الوليد وظهره ، وتأثر كثيرا من أجله وفكر ، لكنه لم يتوصل الى شىء ... هل يمكن أن يكون ثمة تقارب ... ما الذى يخفى عليه ؟ منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته .. قالت**

لاحظت فى صدره بعض الحشــرات الطائرة وانت طلبت الاهتمام بنظافته ...

ليس لهذا الا معنى واحد ، معنى بشع وحقير ... هذا مجرد ظن ... انه ضخم ، ليس ديكا عاديا ... هل يفهم ؟ هل يسمع؟ هل تراه يتكلم ونحن لا نعلم ؟ ربما انا فقط الذى لا أعلم .. لابد من مراقبته لمعرفة نوع العلاقة ... مستحيل .. يبدو اننى جننت ... اطرد يا رشوان هواجسك العفنة » (٣٠) .

ان المتن العميق فى هذا الحديث النفسى الطويل لم يكتف باستحضار ردود الافعال ازاء منتجات المتن السطحى ، بل انه استحضر منتجات غابت تماما عن هذا المتن ، فلم يشر السطح الى رؤية رشوان لأصــابع الطفل أو ظهره ، ولم يقل شيئا عن مشاهدة رشوان للديك خلف النافذة ، ولم يذكر شيئا عن رؤية رشوان لحبات فى احضان الديك ، وهذا يعنى ان متن العمق قد اســتحوذ على حق انتــاج الرواية فى بعض المنــاطق التى تخلى عنها المستوى السطحى .

ويستعيد العمق غوايته مع ردود الأفعال ليحقق مواجهة — تقديرية — بين رشوان وزوجته ، حيث يصــارحها بشــكه فى سلوكها ، وأن المشكلة ليست فى الخلاص من الديك ، فالخلاص منه سهل : « **المشكلة فى الطفل وفيك .. الى من تنتميان ؟ على من تحسبان ؟ .. ماذا أصنع بكما ؟** »(٣١) .

وتسيطر هذه المواجهة على المتن العميق لرشوان ، حيث أخذ يطرح الحلول على نفسه ، واولها : طرد الديك من البيت : « **بدلا من طرده او قتله .. سوف نخصيه ، وكفى المؤمنين القتال ، وليبق**

كما يشاء ، فلا خطر منه ، هذه هى الفكرة المثلى ، وسواء الولد ولده ام ولدى فلتكن هى النهاية » (٣٢) .

ان هذا الحديث النفسى يتوافق مع طبيعة رشوان التى سبق لها ان طالت اموال الدولة ، لأن هذا الحل سوف يحفظ له الديك بهيكله الجسدى ، ويحفظ ما يجلبه من ايرادات .

لقد فشلت محاولة الخصى على مستوى السطح وارتد الحدث الى العمق مرة اخرى حيث يفكر رشوان فى قتل الديك عن بعد لأن الاقتراب منه فيه خطورة ، فقد سبق للديك أن أدمى وجه عواد ، وهو ما يمكن ان يفعله مع رشوان ، ويطرح العمق حلا مؤقتا هو « **ربط الديك فى احدى الأشجار حتى لا يتجول كما يشاء ، ويدخل الى الدار ويفعل ما يريد ان يفعل ، وما خفى كان اعظم »(٣٣) .**

وفى تطور مفاجىء يخفى السطح فك محبات لقيد الديك ، وقد **ترتب على ذلك هجومه على رشوان وتشويه وجهه على نحو ما** فعله مع عواد ، ويستعيد العمق حضوره ليكشف عن نية رشوان على الخلاص من الديك نهائيا : « **لابد من قتله ، سوف اقتله حتى لو مت معه ، لن يمنعنى انسان مهما كان عن هدف حياتى الوحيد ، وسحقا للهانم محبات وابنها ، وسحقا للسياحة ودخلها ، سحقا للناس والأهل ... سحقا لحياتى نفسها وراحتى »(٣٤) .**

ويستمر المتن العميق فى متابعة رشوان وتفكيره فى كيفية مواجهة الناس بهذا الوجه المشوه ، ثم تفكيره فيمن فك قيد الديك ، **هل فكته محبات ؟(٣٥) .**

ويتولى السطح استكمال الأحداث برصـــد المواجهة الحاسمة بين رشوان ومحبات ، واعتدائه عليها بالضرب ، وما ترتب على ذلك من تركها للبيت ، حيث يتولى المتن العميق استحضار ردود الفعل لكل ذلك داخل نفس رشـــوان خـــلال حوار مفرد ترتفع صياغته الى درجة الشعرية الناعمة دلاليا وكتابيا :

« كم هو موحش .....

البيت .

كم هو ممل ... !

المقـــام به .

كم هو بلا طعم .. !

الطعام فيه والشراب .

كم هو مرعب .... !

ذلك السكون المحيط بى .

كم هو سخيف ... !

ذلك السكون الذى يخيم كالعفونة .

وكم هى بغيضة .... !

رائحة الوحدة والفراغ .

سبحان الله .

لماذا يجعل للزوجة والولد كل هذه الأهمية ؟! »(٣٦) .

ويتيح متن السطح لرشوان أن يتخلص — مؤقتا — من هذا الحصـــار النفسى الدامى ، فيخرج من القرية الى القاهرة طلبا

للنسيان ، لكن محاولة السطح لم تستطع ان تتغلب على مكونات العمق ، فمنذ أن نزل رشوان بالفندق الذى اعتاد ان ينزل به فى القاهرة وباطنه يلاحقه بمجموعة تصورات تستحضر ما حدث ، حتى أن مرآته التى فى الغرفة قد شاركت فى استحضار الأحداث التى تركها فى القرية ،وكل ذلك وصل برشوان الى حالة (الهلوسة) التى تتكىء على ثلاثية : محبات ـ الديك ـ الولد(٣٧) .

وما ان فشلت محاولة السطح فى مساعدة رشوان على التغلب على محنته النفسية حتى قرر العودة للقرية ، وفى أعماقه اصرار على الخلاص من الديك خلاصا نهائيا : « **ليس غيره من افسد حياتى ، وهو ... ليس غيره من يتعين الخلاص منه ، ولن تكون هناك اية راحة طالما هو على قيد الحياة** »(٣٨) .

لقد انتهى خط الحدث المزدوج بين السطح والعمق مع رشوان الى عكس ما دبر ، فقد أفلت الديك من القتل وقتل رشوان ، قتلته محبات أثناء دفاعها عن الديك ، وبهذا توقف خط شخصية من الشخوص المركزية فى (روح محبات) :

- ٨ -

لقد تابعنا المتن العميق لشخصية محبات الذى يكاد ينحصر فى علاقتها بالديك ، بينما كان رشوان عنصرا هامشيا ، ثم تابعنا المتن العميق لشخصية رشوان الذى يكاد ينحصر فى العلاقة التصادمية بينه وبين الديك ، وتأخذ محبات وظيفة مفجرة الصراع بينهما ، وهنا نتابع المتن العميق للطرف الثالث (الديك) ، وهذ المتن يقترب الى حد كبير من متن رشوان من حيث انتظامه الحدثى والزمنى ، حيث تبدأ تجليات هذا المتن بعد استفاضة خبر

الديك بين الخاصة والعامة ، وحيث استأثر السطح بهذه الاستفاضة ، كما استأثر بردود أفعالها من حضور كبار القوم الى دار رشوان لرؤية الديك ، وهنا يتدخل المتن العميق تدخلا محدودا ليرصد أعماق الديك فى مواجهة جموع الحاضرين متسائلا : « **هل قدموا من أجله ؟ الدهشة تتساقط على معالم** حضرته »(٣٩) .

ثم ينمو المتن العميق مع الديك ليرصد احساسه بالانتماء لبيت رشوان ومحبات ، وبأنه مسئول — على نحو ما — عن حراسته من الغرباء ، والدفاع عنه ، وعندما شاهد الطبيب البيطرى ادرك — داخليا — أنه شخص غير جدير بالطرد أو الهجوم ، وارتفعت رأسه علامة الثقة والاعتزاز بالنفس(٤٠) .

وهنا يتجه المتن العميق الى الطبيب ليستحضر رد فعله عند تأمل الديك : « **حوالى المتر ونصف المتر ، انه حى وليس تمثالا .. ما حكايته ؟ لم اشهد فى حياتى مثله ، لقد قرأنا عن ديوك كبيرة جدا فى بعض البلاد وفى التاريخ ، لكن هذا الديك غريب ، ظاهرة جديرة بالدراسة** » (٤١) .

وبرغم أن المتن السطحى سعى الى اكساب الديك قدرا واسعا من المواصفات البشرية ، برغم ذلك فان انتماءه الفعلى ظل لعالم الطير ، ومن ثم فان الراوى كان يعطى لنفسه مساحة واسعة للتدخل فى انتاج المتن العميق لهذا الديك ، وبخاصة فى علاقته مع محبات ، ورغبته الحميمة فى نقلها الى عالم الدجاج لتنسجم مع جنسه ، ان متن السطح لم يفصح عن هذه الرغبة لأنه لا يؤمن بالفواصل والتقسيمات ، وأنها وهمية ، ولذا اعتمد فى علاقة الديك بمحبات على قانون الغريزة بوصفها لغة عالمية تفهمها جميع الكائنات (٤٢) ويقفز المتن العميق للديك فوق علاقاته السطحية

مع محبات ورشوان ، لينصب تفكيره فى سر تغير رشوان نحوه ، لأن متن السطح أخفى عن الديك سر هذا التغير ، لقد كان هذا التغير سبب فراق الديك لهذه الأسرة التى ظلت حاضرة فى خياله بعد هروبه ، حتى انه عندما طرح على نفسه احتمال الانتقال الى قرية أخرى ، رفض هذا الطرح ، وقرر أن يعود ــ فى النهاية ــ لقرية محبات (٤٣) ·

ويتابع المتن السطحى خط الحدث مع الديك بعد تركه بيت رشوان ومحبات ، حيث مارس عبثه الجنسى مع نساء القرية ، وهن راضيات سعيدات بهذه الممارسة ، ويدخل المتن بهذه الممارسة الى دائرة المفارقة ، فبينما تستجيب نساء القرية للديك استجابة كاملة اذا بالرفض يأتيه من احدى الراقصات التى تصده فى عنف ، وهنا يتدخل المتن العميق ليكشف رد الفعل لدى الديك ازاء هذا الرفض الذى لم يتوقعه :

« هل هذه امرأة ؟ ليست امرأة ، فماذا تكون ؟ » (٤٤) ، لقد تصور الديك أن طبيعة الأنوثة كافية ــ وحدها ــ لأن تستجيب له أى امرأة ، وهذا الرفض زاد فى رغبة الديك واشعلها ، وبخاصة بعد أن رأى امكاناتها الجسدية وهى ترقص ·

« ود لو يدخل الآن ويرقص معها لحظات ، ثم ينقض عليها ·· لن يتركها ابدا ·· هذه هى المرأة التى يريدها ··· لن يتركها ابدا » (٤٥) ·

لقد اكتملت المفارقة على مستوى السـطح ، وجاءت ردود أفعالها فى مستوى العمق ، حيث رحلت الراقصة دون أن ينال منها الديك الا الرفض الخشن الذى ترك فى أعماق الديك احساس الخيبة ولوم النفس لأنه لم يتبعها ، لقد تمثلت له وحشا أسطوريا

غريبا ولذيذا : لماذا لم تدهش عندما رأته كما فعلت كل النساء ؟ لماذا لم تستسلم له كما فعلت كل النساء ؟ غريبة !! (٤٦) ٠

وعند هذه المنطقة يتوقف المتن العميق عن متابعة الديك ، ليترك للمتن السطحى استكمال الأحداث الى نهايتها المحددة ، حيث لم يعد للمتن العميق مساحة يمكن أن يتدخل فيها باكمال الناقص ، فقد استمر الديك يمارس عبثه الجنسى مع جميع النساء ، ينتقل من قرية لأخرى ، وكل قرية تسعد به ، أما قرية محبات فانها لم تنس له عدوانه على نسائها فقررت الخلاص منه بالقتل ، فكان الرحيل الأسطورى الى عالم المجهول بالذوبان فى قرص الشمس ٠

- ٩ -

ان اعتماد الرواية على التحرك المزدوج بين السطح والعمق قد صاحبه نوع من الخصوصية التى كانت تنحاز - أحيانا - الى بنية العمق لتصعد بها من الطبيعة السردية الاخبارية ، الى أفق الشعرية ، على معنى أنه كلما انحاز السرد الى البناء السطحى خشنت صياغته ، ومالت الى تسجيل الحقائق ، حتى ولو كانت هذه الحقائق غير قابلة للتنفيذ ، وكلما انحاز السرد الى الأبنية العميقة مالت الصياغة الى النعومة ، وحلقت فى أفق الجمالية المشغولة بعناصر (العدول) الذى يخلصها من وضعيتها الجافة ٠

وبما أن محبات قد حازت معظم (الأحاديث النفسية والذهنية) ، فان الشعرية كانت ألصق بملفوظها ، وربما أنها لا تمتلك القدرة على انتاج هذه الشعرية لمحدوديتها الثقافية ، فقد تكفل الراوى بهذه المهمة كثيرا ، وتبدأ تجليات هذه الشعرية مع بداية اهتمام الديك بمحبات ، وسهره أمام نافذتها ، حيث يتدخل السرد لرصد رد الفعل العميق لدى محبات :

« ظلت مفتحة العينين ، تعبث براسها الأفكار هنا وهناك ٠٠٠ تتمثل لها فروع الأشجار وقد سقطت عليها أنفاس القمر ، وداعبتها النسمات ، فمالت الغصون السكرانة بالوجد الليل الفاتن » (٤٧) ٠

ان سـيطرة ضـمير الغياب على الدفقة يحفظ لهـا طابعها الحكائى ، لكن اعتماد الانتاجية على المعانى العميقة غير المباشرة يحلق بها الى أفق الشعرية الصياغية التى تتجاوز المعنى الأول (لتفتح العينين) الى المعنى الثانى (القلق والسهر) ، ويتحرك (التعب) بوصفه احساسا عضويا الى منطقة (التجريد) ليستحيل الى (أفكار) ، وبهذه الاستحالة يصبح (حالة ملازمة) ، ثم يتحول (نور القمر) الى (أنفاس حنونة) ، وكل هذه التحولات تأخذ الدفقة الى رحاب الحلم بكل امكاناته وقدراته غـير المحـدودة ، (فالنسمات) تمارس فاعلية بشرية تتجاوب مع بشرية (الغصون) ، ليلجا معا منطقة (النشوة الليلية) ٠

وتوغل الدفقة فى شعريتها بهذا الصدام الناعم بين أزمنة الأفعال التى بدأت انجازها من الفعل (ظلت) بزمنه الماضى ، لكن مضيفه له خصوصية الامتداد الى زمن الحضور ، وهو امتداد يكاد يكون مفرغا من الحدث خالصا (للحالة) التى دخلتها محبات فى اطار نبوءة مخبوءة عن علاقتها القادمة مع الديك ٠ ويصطدم هذا الزمن الماضى بزمن المضارع المتكرر (تعبث ــ تتمثل) اللذين يعملان على استحضار (اللحظة) بكل حيويتها المؤقتة ، حيث يستعيد الزمن الماضى سيطرته مرة أخرى : (سقطت ــ داعبت ــ مالت) ، لكن يلاحظ أنه برغم زمنها الماضى صرفيا ، فقد وقعت تحت سطوة الفعل (ظلت) فاكتسبت منه امتدادا حضوريا يجعل المتلقى فى مواجهة مشهد تنفيذى أكثر من كونه حكيا عن أحداث غائبة ٠

وتستمر هذه الخصيصة الصياغية فى معظم الأبنية العميقة لمحبات ، حتى تلك الأبنية التى تكفل الراوى بانتاجها – كما سبق أن ذكرنا – ، وهذا ما نلاحظه عندما يستحضر الراوى حلما لهـا عن (العطش) ، حيث تأخـذ الاختيارات الافرادية والتركيبية طريقها للصعود الى الجمالية التكوينية : « **الظما يتصاعد ويتشبث بروحها وقلبها ٠٠٠٠ الماء يتقلب ويرقص ٠٠ يبرق وميضه** » (٤٨) ٠

وتتحول الشعرية الحافلة بصـوت محبـات الداخلى الى بنية مغرقة فى (المفارقة) الصياغية المثيرة للدهشة ، وبخاصة بعد أن بدأت علاقتها الجسدية والعاطفية مع الديك ، فهذه العلاقة قد ولدت الدهشة ، بل الدهشات « واحدة بعد الأخرى ، فوق فوق الأسئلة : الساخن البارد ٠ الحار الرطب ٠ الطرى الصلب ٠ المعتم المضىء ٠ الواقف الجارى ٠ النائم الحالم ٠ الحى الميت ٠ الضائع الموجود » (٤٩) ٠

ويتلازم تصاعد الشعرية مع تصاعد التوتر ، فعندما اختمر فى ذهن محبات امكانيـة انجابها من الديك ، تتابعت التراكيب محلقة فى الخيال المجنح الذى يجاوز امكانات الحلم ذاته :

« **تصورت – أكيد مجرد تصور – انها ترى فى عيون الديك ولدا قادما يشبه وردة لها أجنحة تطير خارجة من عروس قلبهـا متجهة مباشرة الى بطنها ٠٠ رات الوردة ذات الجناحين تصطدم بقاع بطنها ، وترف أصداؤها فى الخلاء الموحش** » (٥٠) ٠

وميل الروائية فى (روح محبات) الى عبور النوعية لتبلغ منطقة الشعرية قد تلازم مع حضـــور محبات عموما ، وأحاديثها النفسية خصوصا ، وهو ما يتوافق مع الوظائف التى شحنتها بهـا الروائية ، وهى وظائف – فى جملتها – تعتمد (الحالة)

الداخلية وتجلياتها السطحية ، و (الحالة) ألصق بالشعرية لأنها حاضرة سواء أكان للخارج حضور أم أنه غير حاضر — أى أن هناك توافقا بين مكونات الشخصية وغوايتها للشـــعرية ، وربما لهذا ضاقت مساحة الشعرية مع رشوان توافقا مع شخصيته من ناحية ، ووظائفها من ناحية أخرى ، ولم تتدخل الشعرية فى صوته العميق الا عندما انحازت وظائفه الى الداخل فى عمق مأساته بعد يقين العلاقة بين الديك ومحبات ، مما دفعه الى الهروب الى القاهرة ، حيث تكفل المتن العميق برصد عمقه الدامى خلال تخيلاته وأوهامه فى الفندق :

« ها هى محبات فى جانب وهو فى جانب ، اعطاها ظهره واتجه الى الفراش ، عاد ينظر اليها ، فرأى الديك يخرج له لسانه ، المرآة تحتل نصف الجدار ••••• استدار الى الفراش ، وقعت عيناه على المرآة ، كانت صورة ظهره كثيف الشعر لا تزال فى المرآة ، دنا منها •• لم يجد وجهه ، ظل ظهره هو الذى يملأها • وكل شىء امام المرآة ظاهر فيها سواه ••• ظل ظهره يقف امامه ••• هل توقفت المرآة عن عكس صورته واحتفظت بظهره ، مط شفتيه ، وانحط على الفراش •• الديك • محبات • الولد • القرية العالم • ظهره • اهله •• تداخلت الصور •• وجه أمه على جسم الولد •• راس الديك على بدن محبات •• بيته مقلوب •• الديك يطير بلا راس •• ولده •• ولد الديك •• ولده •• ولد الديك •• أمه • لماذا يا محبات ؟ » (٥١) •

ان شعرية الدفقة تحولت الى نوع من السيناريو الممزق الذى لا يكاد ينتج دلالة مكتملة ، أو حتى غير مكتملة ، ومن ثم غابت الأدوات الرابطة ، وتحركت التراكيب حركة حرة تتوافق مع طبيعة (الحالة) واغراقها فى (الهلوسات) الفاقدة لكل منطقية ادراكية ، ثم توقفت حـركة التراكيب لتتيح للمفردات أن تتدخـل مؤدية

وظائف التراكيب : محبات ــ الولد ــ القرية ــ العالم ــ ظهره ــ ولده ــ ولد الديك ــ ولده ــ ولد الديك ــ أمه ٠

ويتكفل الراوى بانتاج الأبنية الشعرية المنتمية للديك ، وبخاصة فى لقاءاته الجنسية مع محبات ، أو مع غيرها من النساء نلاحظ ذلك خلال لقاء الديك مع احدى الاناث فوق سطح دارها ، حيث يرصد الراوى هذا المشهد فى صياغة شعرية ناعمة : « **ذابا معا فى لقاء شمسى فريد لا تشهده غير السموات والطيور ٠ من ذا الذى لا يصدق أن موجة يتيمة تائهة قدمت ملتوية محمولة على سرير الماء اللازوردى من البحر البعيد الهائج ٠٠ مضت مسافرة حتى استقرت على ذلك الشاطئ المغمور » (٥٢)** ٠

ويلاحظ أن الشعرية هنا تنحاز بخصوصيتها الى الشعرية الرومانسية المغرقة فى الوهم والخيال ، والمتدفقة فى العواطف والأحاسيس ، والمتأملة فى عناصر الطبيعة ، متكئة فى كل ذلك على معجم بعينه ينتمى الى هذه الرومانسية : الشمس ــ السماء ــ الطير ــ اللازوردى ــ البحر الهائج ــ الشاطىء المغمور ٠

لا شك أن متابعة الشعرية فى (روح محبات) تحتاج الى دراسة مستقلة ، لكثافتها العالية على مستوى الكم وعلى مستوى الكيف ، وقد أمكن للمتابعة الاحصائية أن ترصد ثلاثة وعشرين بناء شعريا ، بعضها قصير المدى ، وبعضها واسع الامتداد ، وهذه الأبنية استدعت ظواهر تعبيرية موغلة فى انتمائها للشعرية عموما ، كظواهر المفارقة التى اعتمدت كثيرا على بنية (التقابل) ، حيث ترددت هذه البنية مائة مرة فى النص الروائى ، وظواهر اللون التى بلغت دوالها واحدا وتسعين دالا ، وقد تدخلت تدخلا لافتا فى مناطق الوصف ، وبخاصة وصف الديك ، وقد تحقق جانب

كبير من هذا التدخل فى متابعة السرد لمغامرة الديك الأولى بعد فراغة لمحبات مع امرأة السطح :

« دارت حوله ، كما دار حولها ، دنت منه أكثر ، فلمست ريشه ، واستعذبت ملمس رقبته الناعم ، وادهشها هذا التمازج اللونى فيها ، وتداخل الأحمر فى الأخضر فى الزيتى فى الأصفر فى الليمونى فى الأزرق فى السماوى فى الأسود فى البنى فى الأحمر فى البرتقالى فى الأصفر فى الأخضر » (٥٣) .

وقد سبق أن عرضنا لبنية (الانشاء) التى بلغت ثلاثمائة واحدى عشرة بنية ، وهى — بلا شك — أدخل فى الشعرية من النثرية الخالصة ، لأنها معنية بطرح الأسئلة ، وكشف الأمنيات ، وتحديد النواهى والأوامر ، دون أن يكون هناك سؤال حقيقى ، ودون أن يكون هناك احتمال لأية اجابة أو استجابة لمأمور به أو منهى عنه .

- ١٠ -

واذا كان متن العمق قد تميز بخصـــوصيته فى الانحياز للشـــعرية ، فان متن السطح قد تميز بحيازته قدرا كبيرا من (الجسدية) ، وهى حيازة تؤسس رؤية مركزية للكائن البشرى بوصفه سيدا للعالم ، ولكنها قد تؤسس رؤية معاكسة تجعل (الحيوان) مركزا لهذه السيادة من منطلق (طوطمى) يكون هذا النص مؤشر ولادته ، فالمتن الروائى يطرح مواقعة بين الديـك ومحبات ، ثم يوسع دائرة المواقعة لتلاحق مجموع نساء القرية التى لم يحدد لها النص اسما بعينه ، فهى صالحة لأن تكون أية قرية ، ثم يزداد اتساع المواقعة لتشمل نساء القرى الأخرى ، وفى المآل يتحول الديك الى رمز مقدس تقام له التماثيل كما كانت تقام الأصنام فى الزمن القديم .

وتأسيس الجسدية فى متن السطح اعتمد ثلاثة دوال :

البدن : ثلاث وعشرين مرة ٠

الجسد : ثلاث عشرة مرة ٠

الجسم : اثنتا عشرة مرة ٠

وقد صعد الدال الأول الى المرتبة الأولى فى التردد بوصفه نقطة الثقل (العلوية) الحاوية لفاعلية التفكير ، ثم يأتى الجسد ليحتل المرتبة الثانية بوصفه التكوين الشكلى للروح المجردة ، ثم الجسم فى المرتبة الثالثة بوصفه ممثل الكثافة المادية فى الطول والعرض والعمق ٠

وقد تردد دال (البدن) منتميا لمحبات أربع عشرة مرة . ومنتميا لرشوان مرتين والديك مرة واحدة ، ثم تنوع الترددات الباقية على الكائنات الحية بشرية وغير بشرية أما الجسد فقد استحوذت محبات على خمس مرات من تردده ، ورشوان مرتين ، والديك مرة واحدة ، ثم تتوزع باقى تردداته على طفل محبات . والأطفال من مواليد الديك ، وامرأة السطح ٠ ثم يأتى الجسم بكثافته المادية ، فلا يتعلق بمحبات الا مرة واحدة ، ورشوان مرتين ، ثم يتعلق بالدجاج أربع مرات ، والراقصة مرة واحدة ، وطفل محبات مرة واحدة ، وأطفال الديك مرة واحدة ، وشاعر حفل تكريم الديك مرة واحدة ، وغلام السيارة مرة واحدة ٠

معنى هذا أن ثلاثية : البدن ٠ الجسد ٠ الجسم ٠ قد توجهت الى الوجود الحى ، ولم تجاوزه الى غير الحى ـ أى أن رؤية العالم كانت منوطة بالكائن الحى عموما ، ومن ثم فان الكائن غير الحى لم تكن له وظائف ملحوظة فى (روح محبات) ٠

لقد انتشرت الجسدية فى المتن الروائى خلال احدى وخمسين مفردة ، انتشرت انتشارا هائلا فى السطح خلال انعناصر التكوينية الجزئية ، حيث بلغ تردد هذه العناصر تسعمائة وعشرين ترددا ، بمعدل ست مفردات للصفحة الواحدة تقريبا ٠

وكما كان دال البدن صاحب المرتبة الأولى فى التردد بوصفه المنطقة العلوية للجسد ، فان المفردات التى تنتمى الى هذه المنطقة (منطقة الوجه) بكل مكوناتها التفصيلية التى لا تكاد تفلت جزئية من جزئياتها كانت صاحبة أعلى تردد ، فقد بلغت مفرداتها ثلاثمائة واثنتين وسبعين مفردة ٠ ثم تأتى منطقة الأطراف فى المرتبـــة الثانية ، بمفردات يبلغ ترددها مائة وثلاثا وخمسين مرة ثم منطقة الصدر مائة ومفردتين ، ثم منطقة الظهر مائة مفردة ، ثم منطقة البطن سبعا وثلاثين مرة ، ثم تتوزع سبع وأربعون مفردة على عناصر عضوية غير محددة الموضع : الشعر ، الجلد ، اللحم ، الجذع ، الدم ، العظم ، العرق ٠

ثم تأتى بعض العناصر التكوينية الخاصة بالديك : الجناح : ست وأربعون مرة ، الريش ثلاث وعشرون مرة ، المنقار : سبع عشرة مرة ، العرف : خمس عشرة مرة ، الذيل : ست مرات ، اللوزة : مرتان ، وجملتها مائة مفردة وتسع ، بنسبة ١٢٪ من جملة الأعضاء التكوينية تقريبا ٠

ان هذا المؤشر الاحصـــائى يعطى السيادة لمنطقة (الفكر) العليا ، وهو ما يرشح كون الروائية فى (روح محبات) روائية ذهنية بالدرجة الأولى ، أو لنقل ان المكان الأصلح لأحداثها هو الذهن ، حتى ولو أوغلت فى أحداث واقعية تنفيذية ، وهنا يمكن القول ان الروائية قد استعادت توازنها البنائى ، حيث كنا قد لاحظنا طبيعة الصـــدام فيها بين الســطوح والأعماق ، فارتداد

المستوي السطحي الى منطقة (الرأس) يعنى غلبة الرؤية العميقة للعالم ، وهنا يحدث التوازن بين المستويين ، أو لنقل ان مستوى السطح ليس الا انعكاسا ـ على نحو ما ـ لمستوى العمق ، لكنه انعكاس يعطى لنفسه قدرا واسعا من حرية الحركة ، حتى ولو قاده ذلك الى دخول منطقة (اللامعقول) ، فهو ليس انعكاس المرآة المستوية التى تعيد انتاج الواقع حرفيا ، وانما هو انعكاس المرآة المحدبة أحيانا ، والمقعرة أحيانا أخرى ، فيتبدى الواقع أصغر من حجمه أحيانا ، وأكبر منه أحيانا أخرى بل ان الروائيـــة قد أضافت نوعا طارئا من المرايا ، وهى تلك المرايا التى تمتلك طاقة اختيارية ، تعكس من خلالها ما تشاء ، وقد لاحظنا ذلك فى مرآة الفندق الذى نزل به رشوان عند هروبه الى القاهرة بعيدا عن المكان الذى شهد مأساة علاقة محبات مع الديك ·

- ١١ -

ان ما تناولناه من أبنية ســـطحية أو عميقة ، هى ـ فى جبلتها ـ من منتجات الراوى ، والراوى فى (روح محبات) راو مستبد ، يسعى للاستئثار بالانتاج ، ولم يتنازل عنه الا قليلا ، واذا كان المألوف ـ فى الرواية ـ اعتماد مقولة ضمنية على لسان الراوي : أنا أتخيل ، ويجاوبها المتلقى بمقولة موازية : وأنا أصدق هذا التخيل ، فان الراوى هنا كان متعاليا على متلقيه ، فلا يهمه أن يجاوبه بالتصديق أو بالتكذيب ، ومن ثم فانه يطلق خياله فى مساحة واسعة دون قيود ، لكى يكتسب السرد كما من الغرائبية التى لا يمكن للمتلقى أن يتجاوب معها الا اذا خرج من زمانه ومكانه ، وارتد الى زمن الأسطورة ، دون أن يستحضر تقنياتها تماما ، بل يكتفى باستحضار روحها الخارقة لكل قانون وجودى ، فليس هناك آلهة من نوع ما ، وليس هناك أحداث دينية من نوع ما ، وانما هنا البطل الغرائبى المخالف لنمطه الفعل ، وان حاولت

الرواية فى (روح محبات) اعتماد الخرافة ــ أحيانا ــ فى تبرير الغرائبية ، وبخاصة معتقدات عالم السحر وقدرته على كسر حاجز النوعية بين أجناس الكائنات ، أو لنقل : قدرته على نقل الكائن من جنسه الى جنس آخر ، وعلى هذا الأساس الاجرائى فان النص يعيد تعديل السؤال الجوهرى الذى يطرحه العمل الروائى دائما : لماذا كانت هذه الحكاية ؟ الى : من أين جاءت هذه الحكاية ؟ .

وسواء أكان السؤال هذا أو ذاك ، فانه لا يمكن طرحه الا بعد متابعة تقنيات الرواية التى اعتمد عليها النص فى أداء مجموعة الوظائف ، وهى تقنيات تكاد تنحصر فى ثلاث ركائز : السرد ، الحوار ، الوصف .

أما السرد فان متابعته تؤكد ما لاحظناه عن رغبة الراوى فى الاستحواذ على عناصر الانتاج ، وأما الحوار فانه يعنى أن النصية تعمل ــ فى خفاء ــ على مقاومة رغبة الراوى أحيانا ، وهى مقاومة تستدعى تقنياتها التى تيسر لها ذلك ، وهنا يمكن أن يتجلى نوع من الصدام ، فأحيانا يتغلب الراوى ويسود السرد ، وأحيانا تسود الحوارية بعيدا عن سطوة الراوى ، نلاحظ هذه السيادة فى هذا اللقاء الذى تم بين محبات والشيخ برهان لتستفتيه فى أمر ديكها العجيب ، واحتمال أنه انسان مسخوط بقدرة السحر .

ــ ماذا تقصدين يا امرأة رشوان ؟ .

ــ أنا فقط مندهشة .

ــ لا تندهشى أبدا واذكرى الله .. لأنه لا خالق غيره ، حتى الانسان اذا خلق شيئا ، فانما يكون تحت عين الله وبأمره .

ــ وديكنا يا سيدنا .

ـ ما به ؟ ٠

ـ كبير جدا ٠

ـ فضل من الله ٠

ـ ولا يؤذن ٠

ـ ألا تسمعون أذان الفجر فى المسجد ؟ ٠

ـ أقصد لا يصيح ٠

ـ هل ينقصنا صياحه ؟ (٥٤) ٠

لكن تمرد النصـــية على الراوى ليست كثيرة فى النص ، لأن الراوى كان يسعى لاستعادة سلطانه حتى فى مناطق الحوار عندما يحيله الى نـــوع من الحوار السردى ، أو السرد الحوارى بالاتكاء على غرس فعل (القول) : (قال ، قالت) ، كما فى هذا الاجراء الحوارى بين محبات وزوجها رشوان بعد أن عثرت على بشائر بيض الدجاج وأرادت أن تفاجئه به :

« حملت البيضـات ومضت الى زوجها ، وقد اخفتهـا وراء ظهرها ، وقالت له :

مبروك ٠

وهو مشغول بحلاقة ذقنه ، قال : الله يبارك فيك ٠٠ علام ؟ ٠

قالت : حزر ٠٠٠ قالت : غلب حمارك ٠٠٠ قال : غلب »(٥٥)٠

ان تدخل الراوى هنا لم يكن عن طريق حكى الحوار فحسب ، بل جاء تدخله ـ أيضا ـ بالجمل الاعتراضية الواصـفة (وهو مشغول بحلاقة ذقنه) ٠

وديكتاتورية الراوى ورغبته الحميمة فى السـيطرة على النصية . امتدت لمحاولة السيطرة على حقوق المتلقى أيضا ، فلا شك أن هذا الكم من الغرائبية كان يحرك المتلقى بطرح الأسئلة ، **لكن الراوى كان** يسارع ويسبقه الى هذا الطرح **حتى يقطع عليه طريق التدخل .**

« أين اليقظة وأين الحلم ؟ .. أين الأسطورة وأين الرؤية ؟ .. أين الوهم وأين الحقيقة ؟ » (٥٦) .

وقد يأخذ تدخل الراوى طابعا خطابيا منصحا عن شعوره هو أكثر من افصاحه عن شعور الشخوص ، وشعور المتلقى :

« ذوبى أيتها الأرواح .. ذوبى وتلاشى ، وأنحدى يا بنيـات الطبيعة ، وتدريجيا عودى الى رحم الأم الخالدة » (٥٧) .

وتمتد هذه النزعة (الخطابية) الى اسىدعاء الخطاب القرآنى عشر مرات توثيقا لبعض مقولات السرد حتى لا تنزلق الى متاهة المحذور الدينى أحيانا ، أو توثيقا لأحداث تنتمى الى الدين مباشرة أحيانا أخرى ، نلاحظ ذلك ـ مثلا ـ عندما يرصد السرد خروج رشوان لأداء صلاة الجمعة ، فيستدعى آيتى الكهف : « **ولا تقولن لشىء انى فاعل ذلك غدا ، الا أن يشاء الله واذكر ربك اذا نسيت وقل عسى أن يهدين ربى لأقرب من هذا رشدا » (٥٨) .**

وعندما تعرض محبات مشكلة ديكها على الشيخ برهـان ، وتذكر ضخامته البالغة ، يرد عليها بقوله تعالى : « **وما أنزل الله من السماء من ماء فاحيا به الأرض بعد موتها وبث فيها من كل دابة وتصريف الرياح والسـحاب المسخر بين السماء والأرض لآيات لقوم يعقلون »** (البقرة ١٦٤) (٥٩) .

ولم يكن استدعاء الخطاب القرآني على هذا النحو (التنصيصي) دائما ، بل كان يأتي أحيانا (بالتناص) الذي يمتص النص الحاضر — فيه — النص الغائب ، ويعيد انتاجه في سياق مغاير ، فخلال تناول الراوي لمشكلة عدم انجاب محبات ورشوان ، يحضر النص القرآني حضورا جزئيا توثيقا للموقف ذاته :

« امه اختارت محبات ، وقد رضي تماما عن هذا الاختيار ، ليس لديها ما تلام عليه ، لكن المال والبنون زينة الحياة الدنيا ... اشار عليه احدهم ان يحقنه في ظهره بحقن هرمونات . انهـا مع غلاء سعرها مضمونة الاثر ٨٠٪ ، نفذ على الفور ، وتحمل الحقنة المؤلمة التي تنفذ بين الصلب والترائب ، لكن دون جدوى » (٦٠) ، فالنص الحاضر يستدعي آيتين قرآنيتين على صعيد واحد ، آية الكهف : « **المال والبنون زينة الحياة الدنيـا** » وآية الطـارق : « **يخرج من بين الصلب والترائب** » .

ولا شك أن تدخل الراوي في بناء الحوار وتحويله الى (حوار سردي) أحيانا ، و (حوار وصفي) أحيانا أخرى ، نوع من ممارسة سلطة متعالية على النص ، وقد امتدت هذه السلطة الى تغييب الحوار ذاته ، لأنه يمثل ملفوظ الشخوص ، وتقديم بديل من ملفوظ الراوي بوصفه تلخيصا للحوار الاصلي : **« في اعماق الزوجين وبينهما يدور الحوار ويتجدد .. يتحدثان عن اختلاف بيض اليوم عن بيض الأمس ، وتغير الأحجام ، ويتحدثان عن الطيور وتغير حركاتها ، والمشي وكمية الطعام » (٦١) .**

وهذه الممارسة الاستبدالية صارت تقنية أساسية في انتاج الروائيـــة عند فؤاد قنديل ، ومن ثم طالت الكثير من ملفوظ الشخوص ، سواء أكانت شخوصا محورية أم شخوصا هامشية .

فعندما وقف أحد الضيوف ليلقى قصيدة شعرية فى حفل زيارة كبار القوم لمشاهدة الديك العجيب ، لم يسمح له الراوى فى أن يكمل مهمته ، وحل محله ناثرا للقصيدة ، بل انه ســمح لنفسه بابداء الرأى فيها .

« وقف الضيف لحظة ..... وانطلق يرتجـل قصـيدة بالفصحى من الشعر « الحلمنتيشى » خفيف الظل ، لم تخل من صور بلاغية شائقة كشفت عن اقتداره ..... عبر فيها الشـاعر عن فرحته وفرحة القرية كلها بابنها البار ، ذلك الديك الأصـيل ، وأكد فيها ،نها أول مرة تفرح فيها القرية بحق ، وعدد أوصاف الديك الجمالية والشكلية » (٦٢) .

ويطول بنـا الأمر لو رحنا نعدد ممارسـات الراوى لهذه السلطة حتى اننا لا نكون مغالين اذا قلنا ان ملفوظ (روح محبات) هو ملفوظ الراوى وحده ، فرضه على نفســه ، وعلى الشخوص وعلى الأحداث ، ثم على المتلقى ذاته .

وبحق هذه الســلطة ، قاد الراوى الأحداث حسب رؤيتـه الخاصة ، لا حسب وقعها الزمنى ، فكانت الأحداث تتقدم على زمنها الطبيعى أحيانا ، وتتأخر عنه أحيانا أخرى ، بل ان بعض الأحداث كانت تجرى خارج الاطار الزمنى ، فمحبات تذهب لأحد المشعوذين ليصـنع لها حجابا للانجاب ، وتضعه تحت وسادة رشوان ، ولم ينتبه له رشوان الا بعد مرور شهرين ، لكن الراوى ينقلنا من زمن (عمل الحجاب) الى زمن اكتشاف رشوان له مباشرة ، ولم ندرك هذا الزمن الغائب الا من ملفوظ محبات الذى أنتجه الراوى بتقنية (الحوار المحكى) .

« **قالت مندهشة : لعلها أول مرة تراه يا رجل .. انه هنا منذ شهرين وزيادة** »(٦٣) وبحق هذه السلطة ــ أيضا ــ كان الراوى يخفى أحداثا بعينها ، ولا يفصح عنها الا فى الوقت الذى يختاره لها ويحدده ، فقد أخفى حدث (فك محبات لقيد الديك) بعد أن قيده رشوان وطلب منها ألا تقربه ، وترتب على ذلك اعتداء الديك على رشوان .

وعلى هذا النحو كانت تتم مفاجأة المتلقى بأحداث لم يسبق أن ألم بها ، فرشوان مضطرب بعد شكه فى أن تكون هناك علاقة بين زوجته والديك ، وتراوده الهواجس : « **منذ شهر رأى الديك يعانق زوجته** » وهذه الرؤية لم يرد لها ذكر فى المتن الروائى على مستوى السطح أو على مستوى العمق ــ أى أن الراوى أخفاها عامدا ليظهرها فى المساحة التى حددها هو لا المساحة التى يحددها المسار الداخلى للرواية ، مستهدفا تأثيرا بعينه يسلطه على المتلقى ، فيدفعه أحيانا الى الاشفاق على محبات ، وأحيانا الى الاشفاق على رشوان ، وأحيانا للغضب من هذا الديك وعدوانيته الجنسية .

واضح أن هذا النص الروائى قد اعتمد فى انتاجيته النصية على (بنية المفارقة) التى كانت تتحرك حركة منتظمة بين السطح والعمق أولا ، ثم بين الوهم والحقيقة ثانيا ، ثم امتدت المفارقة لتنعقد بين (الانسان والحيوان) ، ثم انحصرت بين (محبات ورشوان) ، ثم عادت لتتسع لتكون بين (الديك وأهل القرية) ، وضحية المفارقة ــ فى كل ذلك ــ هو المتلقى نفسه الذى يقع فى منطقة محايدة بين التصديق والتكذيب ، بين القبول والرفض ، بين الموافقة والانكار ، ولا شك أن هذه سمة الدرامية الروائية الصحيحة .

لأنها تعطى المتلقى فرصة التدخل لتعديل الأوضاع ، واعادة ترتيب الأحداث ، وجبر الفجوات ـ الزمنية والمكانية ـ وكشف الأقنعة ، وتحديد المسكوت عنه ٠

فهل هناك احتمال لعودة الديك مرة أخرى ؟ عودته بنفسه أو عودته بذريته ؟ ان خصوبة أى نص ـ فى رأينا ـ رهينة بما يثيره من تساؤل ، وهذا النص يثير تساؤلات لا حصر لها ٠

الهـــــوامش

(١) انظر اللسان مادة : روح .

(٢) التعريفات ــ على بن محمد الجرجانى ــ دار الكتاب المصرى اللبنانى ــ سنة ١٩٩١١ : ١٢٤ .

(٣) الفروق اللغوية ــ ابو هلال العسكرى ــ تحقيق حسام الدين القدسى ــ دار الكتب العلمية ــ سنة ١٩٨١ : ٨٢ ، ٨٣ .

(٤) المقابسات : ابو حيان التوحيدى ــ تحقيق السندوبى ــ دار سعاد الصباح ــ سنة ١٩٩٢ : ٣٦٤ .

(٥) تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية لدانتى ــ د . صلاح فضل ــ دار المعارف سنة ١٩٨٠ : ١٩٠ .

(٦) رسالة الصاهل والشاحج ــ ابو العلاء ــ تحقيق د . عائشة عبد الرحمن ــ دار المعارف ــ سنة ١٩٧٥ : ٢٤٩ .

(٧) رسائل اخوان الصفا .. الهيئة العامة لقصور الثقافة ــ سنة ١٩٩٦ : ٤ ، ٢٩٧ .

(٨) تفسير الأحلام والرؤيا لابن سيرين ــ اعداد خليل حنا تادرس ــ مدبولى ــ سنة ١٩٨٩ : ١٦١ ، والبدرج : طائر كبير ، أكبر من الدجاج ، أحمر العينين .

(٩) انظر : روح محبات ــ فؤاد قنديل ــ المركز المصرى العربى ــ سنة ١٩٩٧ : ٢٦ ، ٢٧ .

(١٠) السابق : ٨٤ .

(١١) السابق : ١٥٦ .

(١٢) السابق : ١٢ .

(١٣) السابق : ٤٩ .

(١٤) السابق : ٤٩ .
(١٥) السابق : ٤٩ ، ٥٠ .
(١٦) السابق : ٥٤ .
(١٧) السابق : ٥٥ .
(١٨) السابق : ٥٧ .
(١٩) السابق : ٥٧ .
(٢٠) السابق : ٦٧ .
(٢١) السابق : ٦٨ .
(٢٢) السابق : ٧١ .
(٢٣) السابق : ١١٧ .
(٢٤) السابق : ١٥٦ .
(٢٥) السابق : ٣٦ .
(٢٦) السابق : ٢٦ .
(٢٧) السابق : ٣٠ .
(٢٨) السابق : ٦٢ .
(٢٩) السابق : ٧٨ .
(٣٠) السابق : ٨٩ ــ ٩١ .
(٣١) السابق : ٩١ .
(٣٢) السابق : ٩٣ .
(٣٣) السابق : ٩٥ .
(٣٤) السابق : ١٠١ .
(٣٥) السابق : ١٠٢ .
(٣٦) السابق : ١٢٣ .
(٣٧) السابق : ١٢٦ .
(٣٨) السابق : ١٢٧ .
(٣٩) السابق : ١٩ .

(٤٠) السابق : ٤٨ .
(٤١) السابق : ٤٨ .
(٤٢) السابق : ٥٥ ، ٥٦ .
(٤٣) السابق : ١٠٣ ، ١٠٤ .
(٤٤) السابق : ١١٢ .
(٤٥) السابق : ١١٢ .
(٤٦) السابق : ١١٣ .
(٤٧) السابق : ٥٠ .
(٤٨) السابق : ٥٢ .
(٤٩) السابق : ٥٣ .
(٥٠) السابق : ٦٨ .
(٥١) السابق : ١٢٥ ، ١٢٦ .
(٥٢) السابق : ١٠٦ .
(٥٣) السابق : ١٠٥ .
(٥٤) السابق : ٦٥ .
(٥٥) السابق : ٥٢ ، ٤٣ .
(٥٦) السابق : ٥٦ .
(٥٧) السابق : ٥٧ .
(٥٨) السابق : ٣٦ .
(٥٩) السابق : ٦٣ .
(٦٠) السابق : ٣٨ .
(٦١) السابق : ٤٤ .
(٦٢) السابق : ٢٠ .
(٦٣) السابق : ٧٢ .

روح محبـــات

العجائبية الجنسية فى ريش الديك الملك

د٠ محمد حسن عبد الله

فى تقديم موجز ، هو بمثابة العتبة الثانية ٠ اقتباس دال ، من جيمس فريزر صـــاحب الغصن الذهبى ، عن فكرة المقدس ، والامتزاج الحر بين عناصر الطبيعة ، وكيف نشأ وتأصل فى وجدان الانسان ، الذى ظل ـ برغم هذا ـ شديد الاحساس بذاته الفردية الانسانية ، أما عنوان الرواية ، أو عتبتها الأولى فهو « روح محبات » وفى تكوين العنوان من مفرد أضيف الى جمع عاب التطابق ، فلا هى روح محبة ، ولا هى أرواح محبات ، على أن انتماء الكلمة الأولى « الروح » الى الغيب ، وانتماء الكلمة الثانية « محبات » الى الفعل البشرى يوصل الى تعانق خطين يبدوان متباعدين ظاهريا ، ولكن فؤاد قنديل جدل منهما معا رؤيته الفنية ، كأنما يقدم الينا قراءة على مستوى خاص فى تشكيلها الفنى لزمن الطوطم والاسطورة كما رآه فريزر الذى شهد بامكانيـــة الاقتران بين المستحيل والممكن ، فقدم له فؤاد قنديل فى « روح محبات » الخطين : العجائبى والواقعى فى جديلة طريفة غاية الطرافة ، ماكرة شديدة المكر ، انها قطعة من الألماس تشع أضـــواءها المبهرة فى كل اتجاه ، وتبقى كما هى بذاتها ٠

لم يحاول الكاتب اخفاء أو اضمار الأساس الجمالى الفلسفى الذى يوسع لروايته مكانا فى موجة الرواية الواقعية السحرية ، غير مكتف بالتقديم المشار اليه ، فعلى أبعاد مقننة بدقة يثبت محطات التوجيه « وليس التحكم » كما تبث أعمدة الاضاءة على رصيف الميناء، تحديد مساره فى ظلام الليل ، اذ يقول الحاكى العليم بكل ما فى الرواية من أسرار « أين اليقظة وأين الحلم ٠٠ أين الاسطورة وأين الرؤية ؟ » وفى محطة تالية : « كل شىء أصبح صالحا للتصديق ، لا شىء غريب ٠٠ انتهى عصر الدهشة » ، وفى المحطة الأخيرة يعيد لافتة التقديم فى صورة أخرى ، بعيدة عن تجريد فريزر ، داخلة فى صميم التكوين الخاص لرؤيته الموحدة بين العجائبى والواقعى ٠ فاذا كانت شهوات الأجســاد تتحول الى موسيقى تسقط ــ حين عزفها ــ حواجز الأجناس ما بين انسان وحيوان ، فان المحطة الأخيرة تؤكد نجاح المعزوفة باكتمال « كنشرتو التوحد » !

وحكاية الرواية تبدأ من قطبين متباعدين ، يستقل كل منهما بحقل معرفى خاص ، مســتقر فى الخبرة الانســانية المكتسبة ، ما يصلح لاحدهما لا يصلح له لآخر، أما امكانات الحيوان « المتجاوزة » فانها من صنع الانسان نفسه ، ولعب تصوراته ، واذا كان فريزر يشير الى عصر الميثولوجيا ، فان « ألف ليلة » استقدمت بعض عطايا ذلك العصر الى زمنها ، فليس مستغربا اذا أن يقوم فؤاد قنديل باستيراد قطعــة من المنبــع الميثولوجى ، وأن يعيد صبغها لتأخذ ملامحها الشرقية المفعمة بالعشق والمخاطرة ، واذا كانت العقائد الشرقية آمنت بامكان التناسخ ، وهو تحول على التعاقب ، فان الشرقية آمنت بالعلم الحديث جدا يقول بامكان الاستنساخ ، وهكذا تقول الرواية بامكان الجمع بين الاثنين ، فيحدث التناسخ فى الحياة وعيانا ، ويتحقق التعاقب والتصاقب معا ، وتتحقق غرائبية الرواية وعجائبيتها بالتقاء القطبين المتباعدين فى مكان واحد ٠

يتحرك العنصر الانســـانى فى حدود القاموس : الطبيعة الانسانية ، فليس فى أيدينا أكثر من حكاية عادية نقرأ مثلها فى صفحات الحوادث بالصحف : امرأة جميلة « تصادف فى الرواية أن اسمها محبات » تتزوج ،موظفـا يمكن أن يكون مرموقـا على مستوى القرية « تصادف فى الرواية أن اسمه رشوان » وقد تأكد أن رشوان عقيم ، ومع هذا رضيته محبات عددا من السنين استسلاما لقدرها ، وشغفه بها ، ولكن ظرفا ما يضع فى طريقها « شخصا » آخر يكون رشوان نفسه ، دون تعمد ـ أحد عوامل التقارب بين محبات وهذا الآخر ، حتى اذا تحول التقـارب الى امتزاج عرفت محبات معنى الفحولة المقرونة بالحنان ، فلما نبضت أحشاؤهـا بالحياة الجديدة وذاقت روعة أن تكون أما ، تبادل الزوج والعشيق درجة الأهمية ، حتى اذا استحكم التعارض ونشب الصراع وقفت الزوجة فى صف العشيق ٠٠ وهو صف الأمومة ، وقضت على الزوج ٠٠ وهنا يختلف المحكى عن النهاية المألوفة فى مثل هذه الفواجع الاجتماعية ، فالزوجة « الخائنة »لا تساق الى السجن ، ولا يصدر عليها حكم بالاعدام ، بل انها تتجاوز درجة البراءة بأن يعلنها الناس قديسة !!

أما عجائبية « روح محبات » فمصدرها أن هذا « الشخص » الآخر ، الذى أغرم بها ، وأغواها ، وفجر ينبوع الأمومة وقد كان جافا ، هذا الآخر « ديك » نعم ديك ، نقرأه فى صيغة استعارة كما نشاء ، أو كما يشاء العرف الاجتماعى ، فلا يزال الفتى المختال ، والرجل ظئر النساء يشبهان بالديك ، ولكن الديك فى الرواية ديك حقيقى ، بقدر ما هو مخالف لسنة حياة الديكة وسليقتها ٠ ومن ثم كان صانع أسطورة على مستوى الفكر ، كما كان مصدر العجائبية على مســـتوى التشـــكيل الفنى ، ولأن هذا الديك العجيب الذى سيحمل لقب « الملك » ديك أسطورى فقد أحيط ميلاده بغرائب

نجدها تحيط بالشخصيات الأسطورية ، تتدرج لحظة الميلاد تحت المجهول ، يأتى مع غيره من مكان آخر يذكر بالاسم ولا تحيط به الصفة ، ليستقر مع عدد من الدجاج فى بيت رشوان وزوجته ، ثم تأتى الكوليرا على الدجاج كله ، ما عدا هذا الديك الذى نجا « كما أفلت عاشور الناجى فى حرافيش محفوظ » وهنا تظهر صفة « العجيب » فى وصفه مقرونة بتعليلها : « الذى خرق قوانين النمو » ، لقد استطال حتى بلغ قامة انسان ، وانتزع لنفسه سيادة وهيمنة على نوعه أولا ، ثم على أنواع أخرى من الحيوان ، وكون صداقات وعداوات تخرج به عن جنس الطيور وهى ارهاصات لتطلعه القادم الى سيدة الدار ، وهى بذاتها التى تحرك فى نفسها هاجس أنه يرقبها ويختلس النظر اليها ، وهى التى طرحت على زوجها احتمال انه انسان مسخوط فى هيئة ديك والطريف أن هذا الزوج احتكم الى العلم فى رفض خرافة يقبلها فى أصلها ، فقد كان هذا الديك عندهم صغيرا ثم كبر ، ولو كان مسخوطا للزم حالة واحدة ، وهى التى رأت تحولاته الخفية جلية فى عينيها وحدها ، فرأته بملامح قط ، وصقر ، وحمامة ، وطفل !! وهذه الصور الأربع قسمة عادلة بين الالهى والبشرى ، وبين التاريخى والراهن ، فالقط والصقر الهان نجد صورهما على آثارنا ، مقدسان عند أجدادنا ، والحمامة رمز جنسى والطفل ثمرة هذا الرمز ٠٠ ولا تطلب محبات من حياتها غيرهما ٠ ان المقدس المعجز يكتسب اعجازه من خرق المألوف ، من عدم امكانه ، لكنه كان في خيال الفنان القديم « وفى الاعتقاد القديم » ممكنا ، بل متحققا ، فكان حورس صقرا بشريا ، وكانت حتحور بقرة سماوية ، أما هذا الديك فانه يحقق ذاته فى ذكورته ، وصف بأن له طلعة نبيلة ، وانه معتذ بنفسه ، وهو ذو كبرياء وشموخ، ولكن الفعل الجنسى هو علامته المميزة ، وسلاحه الفاتك ، وسر بركته الأسطورية فيما بعد ٠ فى لحظة « المكاشفة » بين محبات والديك نقرأ هذا التصوير الدقيق البديع ونرى كيف يلتقى البشرى والحيوانى فى المساحة المشتركة :

« انحنى الديك فوقها ، يعانقها من الخلف ، يحيط جسدها بجناحيه حتى اختفت تماما بين أحضانه ، سقط قلبها فى قدميها أوشكت أن تفقد وعيها ، الدنيا بها دارت ولفت ، لكنها ظلت ساكنة ومتوترة ، والقلب بعنف يدق ويدق ، وهى بكل عيونها تحدق فى اللا شىء ، تحاول أن تستوعب حقيقة ما يحدث . عدلت نفسها واستقامت ، لم تتحرك ، ظل يحيطها بجناحيه ، ناعما كان ريشه ودافئا كان صدره ، وثمة حنان آسر يتسلل اليها ، لم يكن ثمة ما يزعج فى عناقه لولا غرابته ، ولولا أن السور المحيط بالدار لا يتجاوز المتر ونصف المتر ، مسحت الأفق كله بنظراتها ، حمدت الله أن أحدا لم يرها . كان الفضاء اللئيم يحنو عليها ويتواطأ حتى لا يراهما مخلوق » ، انه يعاملها كدجاجة ، ورد الفعل عنده مسكوت عنه ، أما هى فتلك الدهشة ، والحيرة ، وخوف الفضيحة ، والفرح بالستر .. وكلها انفعالات انسانية ، غير أن الحاكى العليم بكل الأسرار يستمر فى تنمية هذه اللحظة من جانبها حتى لتتساءل : هل كان الديك بفعلته يحاول أن يحيلها الى دجاجة لتنسجم مع جنسه ؟ أم انها أسلمت اليه بدنها راضية لعلها تترك عالم البشر وتغدو كائنا ملائما له ؟ ولكن هذا الحاكى لم يضع فى أفق توقعاته أن تحاول هى ـ بهذا التواصل الجنسى ـ أن تجتذبه الى عالم بشريتها ، حتى مع احتمل أنه مسخوط أو منسوخ على هيئة بشر .. فهل كانت زاهدة فى عالمها ، هل وجدت سلوتها فى غيره ، هل هو سخر ويأس من كل ما تقوم عليه حياتنا ؟! هل هو حنين لبدائية أسطورية فى نوازعها الجارفة ؟!

ان الديك « الملك » مؤسس العجائبية وصانعها فى « روح محبات » وتحولاته وتنقله بين نساء القرية حتى تحول الى نوع من « الفيروس » الجنسى حملت منه النساء من كل الطبقات والأعمار ، ثم صعوده الرمزى الى الشمس كما صعد حورس ، وتقديسه

باعتباره مصيدرا للبركة ، ومانحا للاخصاب ومؤازرا بالنجاح ٠٠ قد إكسبه عمومية الرمز وقوته ٠ أما « محبات » ذات الممارسة الواقعية ، والاعتماد العجائبي فقد أنجبت طفلا هو وسط بين البشر والطير ، أحست بعاره ، ثم تقبلته ، ثم تعلقت به ، وكان السبب في تعميم النموذج ، فقد عرفت القرى جيلا لأطفاله أربعة أصابع في كل قدم ، ويرتبط الذراع بغشاء جلدى عريض يمتد من الابط حتى الكوع ، ويمتد ظهره حتى مرفقيه ، وهذا مؤشر انتشار علاقات الديك ، الذى طارده رشوان ، فنازله ، وقتل الزوج وطار العشيق ينشر سلالته في القرى فتحول من مطارد بالموت الى مطارد باللذة ، الى مطلوب للبركة ٠٠ حتى زهد في كل شيء ،وصعد ٠٠ تاركا تمثاله الجاثم في دار محبات يؤدى طقسه الأثير ٠

في « روح محبات » خط سياسى ، أوشك الديك فيه أن يكون رمزا للقاهر المعبود ، اذ تتولى الجماهير صنع جلادها ، وتضع السوط في يده ، وتنحنى أمامه لتبكى حظها ، ولكن فؤاد قنديل لم يستكمل تنمية البداية ، ولعله رأى أن عجائب الجنس أشد ابهارا من عجائب السياسة ، على أنه حاول أن يضع ختاما يصلح لدمج المستوى الواقع والمستوى العجائبى ، ولكن العجائبية الجنسية تغلبت على الواقعية السياسية ، واكتسبت الرواية اكتمالا واقناعا ما كان يتحقق لها لو أنها تأملت شخوص القرية بدلا من التحليق خلف الديك الصاعد الى الشمس ٠

في لغة هذه الرواية استطاع الكاتب أن يبتكر استعارات فريدة ، وهي الصورة المؤكدة للأساس الفلسفى الفكرى ، ففي الاستعارة قدرة القيام بهذا الدور المنوط بالرواية ذاتها : المزج بين العوالم المتباعدة ، اذ تتولد الاستعارة من ازالة الحواجز بين الأجناس والأنواع وكافة الظواهر والكائنات ٠٠ حيث يدعى العقل بأنه في

تطلعه من أعلى محاور الوجود يكتشف بقدرته وجود قرابات وعلاقات بين الأشياء لا يدركهـــا البصر ، وانما تدركها البصيرة ، فالديك حين شاهد الراقصة تتلوى على أنغام الموسيقى شبه عارية كانت « أعماقه تصهل باللهفة والثورة » والصهيل للخيل ، والديك يبحث عن قناع والجواد هو الأقرب للرجل أما محبات الحالة بالأمومة ، تغامر فى سبيلها بنقاء النوع ومطالب المجتمع فقد تصورت « أنها ترى فى عيون الديك ولدا قادما يشبه وردة لها أجنحة تطير خارجة من عروش قلبـه ، متجهة مبـاشرة الى بطنها ، رأت الوردة ذات الجناحين تصطدم بقاع بطنها وترف أصداؤها فى الخلاء الموحش ٠٠ هذا المستوى من الشعر هو وحده القادر على اعلاء الرغبة الجنسية ، وتشكيلها فى مدرك جمالى ، كما جسدهـا من قبل فى موسيقى خافتة يتبادلها الجسدان ٠

عســـل الشمس

د. كمال نشـات

ظل الريف ـ على محدودية عمر أدبنا القصصى ـ منبعا لالهام القصاصين والروائيين ، وقد عكست صوره واقع الملايين المغمورين فى قراه ونجوعه . و (عسل الشمس) مجموعة فؤاد قنديل القصصية تساهم فى هذا الاتجاه بنصيب له قدره من النجاح . وعلى الرغم من أن قالبها هو قالب القصة الصغيرة الحجم ، فقد استطاع عبرها أن يحملنا الى أجواء مختلفة وان كانت القصص الثلاث الأولى التى تناولت حياة أسرة ريفية مكافحة من خلال الحديث عن أفرادها قد كونت عالما واضح القسمات بين الملامح الى الحد الذى يبيح لى أن أسميها كلهـا مجتمعة (ملحمة بهانة) ، فالقصة الأولى عنوانهـا (أمنيات بهانة) والقصة الثانية عنوانها (عصر بهانة) ، والثالثة عنوانها (ابن بهانة) ، فى الأولى تحـدث عن بهانة الأم ، وفى الثانية عن محفوظ زوج بهانة ، وفى الثالثة عن جلال ابن بهانة ، وهكذا ـ لغرض شاءه المؤلف القصصى ـ كانت « بهانة » هى محور هذه القصص ، ومن هنا اقترحت أن تكون القصص الثلاث تحت عنوان « ملحمة بهانة » .

في (أمنيات بهانة) استبطان لحياة الفلاحة المصرية التى تساهم فى اعالة الأسرة ، فهى (وحدهـا تزرع ربع فدان أجرته بنفسها وتبيع بنفسها محصوله الذى لا يكفى مع مرتب الرجل كى يأكل أولادها ويلبسوا كما تتمنى لهم ٠٠) ، فهى منذ الصباح الباكر تحمل حزم البقدونس ، والجرجير ، والكرات الثقيلة (بينما تحتضن رضيعها بالذراع اليسرى ، والرضيع بفمه وقبضته ، وعدد من الأظافر الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فارغة من الهواء ٠٠) ٠

وخلال البرد القارس ، وعبر الطريق الطويل ، تندفع بقدميها الحافيتين وهي (تحس بالمقطورة الصغيرة) المتشبثة بذيلها فى اصرار واطمئنان ٠

كان كل خوفها ألا تجد فى السوق مكانها الذى تفضله ، وتتمنى ألا يضايقها الشرطى سليم ، ولا ينسى فؤاد هنا ان يذكرنا بزوجها الشرطى الخبير فى تفريق المظاهرات ، وابنها المكافح مثلها الطالب فى كلية الاقتصاد والسياسة ، وفرحها بالشريط الجديد الذى سيضاف الى شريطى زوجها ، وبتفوق ابنها ، ومن خلال هذا السرد الذى يرسم يوما شاقا فى حياة هذه المرأة الريفية المكافحة ، يلمس فؤاد قنديل وتر التعاطف فى نفس القارىء ، دون زعيق أو مباشرة، فلا شك فى أننا نعايش همومو وأفراح هذه المرأة ، كما أننا نحس بما تلاقيه الطفولة المظلومة فى ريفنا الفقير ، فقد كان من حق ابنة بهانة الصغيرة أو (المقطورة) كما يسميها فؤاد ، المتعثرة خلال اسراع مشى الأم ان تأخذ حقها من النوم والراحة ، والا تستيقظ فى الصباح الباكر لتقتحم البرد ، وتعب المشى السريـع فى مثل سنها الغضة ، من هنا كانت هذه الصور المؤثرة المندمجة فى معمار السرد القصصى والتى تثير مشـاعر الاشفاق والرحمة (أسندت

الطفلة رأسها على فخذ الأم ، ودست وجهها فى بطنها ، وتمددت ملتصقة بمؤخرة أمها ، طلبا للدفء ، وشرعت تكمل نومها الذى قطعه بعنف المشى فجرا فى طريق طويل) ، وبمثل هذه اللفتات الانسانية ، يصل فؤاد قنديل الى قلوبنا ٠

أما الزوج ، فهو بطل القصة الثانية (عصر بهانة) ، ولعل اختيار كلمة (عصر) ــ مع أن القصة تتناول حياة محفوظ الشرطى زوج بهانة ــ هو محاولة الربط بين حياة هذه الأسرة الريفية الفقيرة ، وبين بعض أحداث عصرها المضطرب ، الذى تمثله رمزا مظاهرات الطلبة ، وهم باستمرار « الترمومتر » الذى يدل على حالة البلد السياسية المرتبطة بحياة الناس وأقواتهم ٠

كان محفوظ من جنود مكافحة المظاهرات ، فقد نال (شهرة كبيرة فى تفريق المظاهرات ، أى مظاهرة مهما بلغ حجمها ، ودرجة هياجها ، كان قادرا على صدها ، والسيطرة عليها ، واصابة عدد كبير من رجالها ، وأسر عدد أكبر ٠٠) ٠ ومثلما بث فؤاد قنديل فى السياق السردى مواقف ، أو صورا ملتحمة بالسياق تلاحما عضويا ، فعل فى هذه القصة ، ففى المجال الوصفى للشخصية ، وطبيعـة عملها تحدث عن تدخل الشرطة فى انجاح المرشحين فى الانتخابات (ضرب محفوظ طلبة جامعة القاهرة فى عدة مناسبات ، وطلبـة جامعة عين شمس والاسكندرية ، وعمال شبرا الخيمة ، والمحلة ، وعموم الشعب الخارج فى المظاهرات من الجامع الأزهر ٠٠ وميدان التحرير ، والحسين ، والسيدة ٠٠ واختير أيضا على رأس مجموعة لفرض مرشح الحكومة فى دائرة بنها أبان السبعينيات أيام الديمقراطيـة) هنا تسربل النقـد برداء السخرية الهادئة ، فلا تحس انه مقحم ، أو مفروض على السياق ، ولعل هذا التخصص النادر ، والبراعة فى التعامل مع المظاهرات لم تتحقق لمحفوظ لمجرد المران ، وكثرة التجارب ، فقد كان أساسها نفسيا (ومحفوظ

لا يعتبر نفسه موظفا ، ولا يتعامل مع المهام التى تطلب منه بوصفه عاملا رسميا يتقاضى لقاءها راتبا ، يجب أن يحلله ، ولكنه يتعامل معها من منطلق الهواية والمزاج الشخصى ، فهو يجد فى فض المظاهرات ، والامساك بالمجرمين ، والعبث بالمتمردين من أى صنف ولون لذة شخصية ، وغالبا لا يجد مثيلها عند بهانة ، ولا فى حضن أولاده ٠٠) ٠

وهو يبين موقف بطله من المظاهرات من خلال الحديث الذى أدلى به محفوظ لأحد الصحفيين :

(ـ الست تقف ضد الشعب لأن العمال أو الطلبة يتظاهرون من أجل مطالب شعبية مشروعة ؟

رد محفوظ فى ثقة :

ـ لا تصدق هذا ٠٠ هؤلاء الطلبة والعمال مجرد أدوات ٠٠ هناك زعماء كبار ، وبالتأكيد شيوعيون ، يدفعونهم لهذا ٠٠) ، ولكن محفوظ بطل تفريق المظاهرات يصاب فى رأسه بحجر ، فيتهاوى (وهو بين الوعى والغيبوبة ، ولم يعرف الذين حاولوا معاونته لماذا كان الدم أيضا يسيل من فمه ٠٠) ، وفى ضوء اصابته هذه ، ومن خلال مراجعة للذات وطبيعة العمل الذى يقوم به ، أحس أنه أخطأ الحكم على هؤلاء الطلبة ، واذا به يقول (الحجارة اللى وقعت على مش حجارة مقابل فلوس دى حجارة عفية ، مرمية علينا بقلب جامد مغلول ٠٠يظهر النوبة دى مفيش وراهم حد ٠٠) ٠

كان الطلبة فى هذه المظاهرات قد رفعوا لافتات كتب عليها (الرأى الحر قبـــل التعليم) و (حرروا الطلبـة) و (لا تكمموا الأفواه) ، من هنا كانت صحوة الوعى المتعاطفة مع الطلبة على الرغم

مما أصابه من حجارتهم ، ولذلك قال : (الحكاية عايزة حساب تانى ٠٠ وتفكير تانى ٠٠) ٠

لقد كان ختام القصة مبررا للمقدمات التى نجح فؤاد قنديل فى ذكرها ، وقد جعلتنا نقتنع وجدانيا وعقليا بموقف محفوظ الأخير المتناقض لمواقفه السابقة ، وآرائه فى المظاهرات والمتظاهرين ٠

والنقلة التى طورت شخصية البطل هنا تكنيك ناجح لم يفرض على القصة ، والذى يؤكد واقعيتها ومعقوليتها أنها تكاد تكون ـ مع اختلاف لا يمس الجوهر ـ صورة لما حدث لى ، فقد كنت مشاركا فى مظاهرات ـ وأنا بعد صبى صغير ـ ولعل تاريخها يرجع الى عام ١٩٣٦ فلا أتذكر بالضبط ، وكان الهتاف الذى مازلت أذكره هو (يحيا دستور سنة ٢٣) ، وكنت أردد هذا الهتاف وأنا لا أعرف ما معنى كلمة (دستور) وان كنت أسمعها من الغرباء الذين كان أبى يسمح بدخولهم الى (أودة المسافرين) ، ولكننى مع ذلك كنت أحس أن الكلمة تعنى شيئا عزيزا غير متحقق ، بدليل أنها مطلب جماعى ، وعند مدرسة (بنات الأشراف) قرب شارع « منشا » فى الاسكندرية ، وبينما التلميذات داخل المدرسة يلوحن لنا مرددين هتافات لم أتبينها فقد اختلطت الأصوات وأضاع الحماس الزائد حدود مخارج الألفاظ ٠٠ باختصار ٠٠ رأينا جموع شرطة (الخيالة) تتقدم نحونا ، فأصابنا الذعر ، وركض الطلبة هنا وهناك ، وركضت مع الراكضين ، فاذا بى فى حدائق (الشلالات) فى الباب الشرقى ، وسرعان ـ حينما رأيت عربات ينزل منها جنود ـ ما قفزت داخل أكمة كثيفة الأوراق ، لم أكن أرى شيئا ، ولكننى كنت أسمع استعطاف الطلبة، وصوت الأقدام الراكضة ، وفجأة تحركت الأوراق وبدا أمامى وجه جندى يلبس خوذة ويمسك بيده بندقية ، تجمدت فى مكانى ، ولكن الشرطى الطيب قال لى فى صوت بعث الاطمئنان الى نفسى : (خليك هنا ٠٠ ماحدش شايفك) ، ولعل قصتى هذه

التى تحققت فى الواقع الفعلى تؤكد المضمون الذى دارت حوله قصة (عصر بهانة) ٠

أما القصة الثالثة من (ملحمة بهانة) كما أسميتها ، فبطلها جلال ابن بهانة ، وهو شاب مكافح كامه ، انتصر على المعوقات التى وقفت أمام تعليمه ، يعيش فى القاهرة فى حدود الكفاف ، ويتابع دراسته متفوقا فى كلية الاقتصاد والسياسة ، والقصة تتوقف عند جزئية من حياته وهى رحلته التى يكررها من القاهرة الى بنها فى القطار ثم مشيا الى قريته (سندنهور) ليزور عائلته ، وهى تدور حول محور غريب ٠٠ فقد استطاع أن يجد له مكانا فى قطار بنها ، لكن أحد المجندين فى الجيش استأذنه فى الصعود الى الرف الذى توضع عليه الأسبتة والقفف ، وبعض الناس ـ وأغلبهم من جنود الجيش ـ يفعلون ذلك حين لا يجدون مكانا للجلوس ، والمشكلة التى أتعبت ابن بهانة هى أن هذا الجندى أنزل رجله الى أسفل فأصبح الحذاء فوق رأسه ، وشعر بالحرج أمام بقية المسافرين فقال للجندى : (ابعد حذاءك) ٠

رد الجندى بأدب : فين ؟

تشجع جلال وقال : مش شغلى ٠

تلفت حواليه ومط شفتيه ٠٠ مسح الجندى العربة بنظراته ، كانت كلها ناس فوق ناس ٠٠ لم تلح له أية فرصة للحل ، صبر جلال لحظات ثم عاد يلكز الجندى : (يالا يادفعة ٠٠) ٠

ـ أروح فين ؟

ـ انزل أقف ٠

ـ وقفت كتير ٠

ـ ما هو كده عيب ٠

ويعرض الجندى خلع الحذاء ، ويوافق جلال ، ولكن المشكلة تبدأ حين (اندلعت فجأة فى أنفه رائحة كريهة بشكل قاتل ، لم يتصور الا أنها رائحة تصـــدر من جثث ألف كلب ماتت منذ أيام وتعفنت ٠٠ لم تكتف الرائحة بالوقوف أو النفاذ فى أنف جلال ، لكنها تسللت الى عينيه فلم يعد يبصر ، والى شفتيه فكاد يبصق ، والى معـــدته فأوشك على التقيؤ ٠٠ شرع جســـده كله ينتفض فى تقزز ٠٠) ٠

وتتابع القصة كاشفة عن روح فكاهى من خلال السرد ومن خلال الحوار الشيق البعيد عن الانشاء أو التطويل أو الثرثرة ٠ وحينما تراجـــع (ملحمة بهانـــة) تكشف أنها كلها تدور حول (المعاناة) ، تلك التى تشكل حياة أغلب الريفيين ، وليس من شك فى أن فؤاد قنديل (وهو ريفى المولد) قد عبر عن واقع لمسه عن قرب ، من هنا كانت رنة الصدق فى الترجمة عنه ، ومن هنا أيضا كان الحس الانسانى السائد فى أغلب قصصه والذى يعتبر من أهم اتجاهاتها ، ومن دلائل هذا الصدق ارتباط الشخصية القصصية بالمكان ، فواقعية الشخصية تفرض هذا الارتباط ، فالبطل انسان من لحم ودم ، يعيش واقعا حياتيا فى (مكان) جغرافى ولا يعيش فى مرحلة انعدام الوزن ، والمكان غالبا ما يحدد الانتماء الطبقى ، فالسوق الريفى هو مجال رزق بهانة ومكانها ، وقطار الدرجـــة الثالثة هو المكان الطبيعى الذى يركبه ابن بهانة ٠٠ ان الشخصية القصصية تتحرك فى مكانها المرتبط بها والمرتبطة به، وهذا الارتباط يكون علاقة جدلية بينهما ، فهو الى جانب تأكيد الانتماء ، يسحب جوا من الواقع الصادق على القصة ، وبذلك تبتعد عن التهويمات ، والشطحات ، والحذلقات ، وهنا تستعلن القصة ــ فى يد القصاص الموهوب ــ بدفء الحياة الأليفة ، والمشاركة الوجدانية بين الأحياء والأشياء عبر (فتات الحياة) التى يعيد الفنان القصاص تشكيلها

لتنتفض فنا صحيا يدل على محبة لكل ما تعــج به حياة البشر من آلام وسعادة ٠

ويجر الصدق المنبعث من الربط بين الشخصية والمكان الى صدق التطابق بينها وبين حديثها وآرائها ، فالفلاح لا يتحدث فيما هو فوق علمه وقدراته المعرفيــة ، لا كما نرى فى بعض الأفلام المصرية التى تقدم طفلا فى حوالى السابعة يشارك فى حوار يكون أكبر من سنه وتجاربه وقدراته العقلية ، وما أبرع ، وما أصدق الحوار التالى الذى يدور بين بهانة وبين زميلاتها حول ابنها جلال الذى تفتخر به كما تفتخر بزوجها الذى شاف الريس والذى نال الشريط الثالث :

(ابتسم خاطرها لأنها قالت لسنية أم الواد فتحى جارتها فى السوق ان زوجها شاف الريس ، تحولت اليها سنية فى اهتمام وسألتها : معقولة ٠٠ فأكدت لها بهانة : هى مرة واحدة يابت ٠٠ ولن تنسى أبدا يوم قررت أن تحكى لسنية أم الواد فتحى وكريمة (الصفراء) عن ولدها جلال : باركوا لى يا ولاد ٠٠ ابنى دخـل الكلية ٠٠ قالت الجارتان فى صوت واحد : والنبى يا بت يابهانة٠٠ ردت بهانــة وقد أحست بالدهشـــة التى علت وجهيهما ولونت صوتيهما : أى والنبى ٠٠ سألتها كريمة (الصفراء) التى يلبس وجهها ستين وجها فى الدقيقة ويتلون بعشرين لونا فى الثانيــة الواحدة : كلية ايه ان شاء الله ؟) ٠

تمهلت بهانة لحظة وأعدت لسانها لتقول فى نفس واحد : كلية الاقتصاد والسياسة ٠٠ بصت كريمة لسنية ومصت ليمونة بشفتيها : ودى يتوظف بيها فين ٠٠ ؟ ٠٠) ٠

تابع تداخل الحوار مع الوصف السردى ، ودقق نظرك وذوقك الأدبى فى واقعية الحوار البارع المترجم عن دخيلة الأم الصافيــة

ودخيلة زميلتها الصفرا ، وانظر كيف استطاع قصاصينا الموهوب أن يعبر فى فنية قادرة عن مشاعر الحسد والضيق بنجاح الآخرين من خلال جمل بسيطة ، ولكنها عميقة الدلالة فى الترجمة عن مشاعر صفراء : (ودي يتوظف بيها فين ؟ ٠٠) وهكذا يكون القص الصادق ٠ على أننا نلاحظ أنه يلجأ الى السرد ، وقلما يدير حوارا ، (وهو صاحب حوار ممتاز) ويرجع ذلك الى أن قصصه تستغرق نفسها ، فيتابع السرد الذى يشبه جريان ماء الترعة الهادئة ، وهو فى حواراته ــ وهذه خصيصة من خصائصه ــ تغلب عليه روح الفكاهة المصرية الحلوة ، وها هو بطله الذى يتحدث عنه بلسانه يحاور زوجته فى قصة (الحل الأخير) :

(نزعت عينى من الكتاب انتزاعا ٠٠ وقعت نظراتى على ذراعيها العاريتين ، كانتا تحملان كمية كبيرة من رغاوى الصابون ٠٠ تطلعت الى وجهها ، فبان لى الشرر المتطاير من عينيها ٠

ــ ماذا جرى ؟

حدقت فى وبدا أن الغيظ يكاد يخنقها ٠

ــ خذهم عنى أرجوك ٠٠ لا أستطيع أن أتم عملا ٠

تخابثت كعادتى حين لا يسرنى التغيير الذى يطلبه أحد منى ٠

ــ آخذ من ؟

ــ الشياطين ٠٠ أبناءك ٠

ــ ألا ترين أنى مشغول ؟

تنهدت ٠٠ لست مشغولا ٠٠ أنت تقرأ ٠

ــ كتاب خطير ٠

مدت لى حبل صبرها المهترىء وقالت :

عما يتحدث ان شاء الله ؟

ـ عن الجذور التاريخية لمشكلة الزنوج ٠

تلفتت فى كل اتجاه ، أعرف من حركتها هذه ، أنه قد فاض بها وتبحث عمن يجيرها ، ثم قالت فى قمة السخط المكبوت :

ـ ألطم ٠٠ ٠٠ ٠٠) ٠

ان النماذج البشرية التى تقدمها قصص فؤاد قنديل تمتاز بروح متعاطفة ، وبيقظة عقليــة ، وهما خصيصتان من خصائص الشخصية المصرية ، لعلهما نتاج التفاعل بين الانســان والبيئة ، هذا التفاعل الذى تكون الحضارة أولى ثماره ، ولعل هذا الحس الحضارى المتوارث هو الذى يقف وراء الجملة الدعائية المعروفة عن أهل الريف وأولاد البلد ، وهى غالبا ما تحمل حسا فكاهيا ، وانك لتراها مثلا عند سعد مكاوى فهو يقول على لسان أحد أبطاله الريفيين البسطاء مصورا شخصية الرأسمالى صاحب الأرض الغليظ القلب والسلوك (والنبى ده طبعــه يخلى الواحد ما يستجريش يكلمه ٠٠ قال كنت عايز اترجاه ٠٠ ياخى روح تترج ما تقوم ٠٠ جاتك زيحة) ٠

ولعلنا نلمس الابداع الفنى الفطرى فى تركيبة الفلاح الأمى البسيط الذى صور فى خطوط سريعة أقرب الى خطوط فن الكاريكاتير شخصـــية الرأسمالى السخيف مع شىء من الفكاهة أصــــيل فى الشخصية المصرية ، ولن يفوتنا هنا أن نشير الى اللعب اللفظى الذكى بين لفظتى (اترجاه) و (تترج) وهو نوع من الجناس توقفت عنده العبقرية الفنية للشعب المصرى فقامت على أســاسه أغنية (الموال) كما قامت عليه نوعية من النكت المهتمة بالمفارقات اللفظية، والقصاصون الموهوبون هم الذين التفتوا الى هذه الفنية الفطرية المرتكزة فى طبـــع الفلاح المصرى ، وها هو يوسف أدريس فى

(جمهورية فرحات) يذكرها حينما دار الحوار بين الصول فرحات وأحد الشاكين ، وكان صاحب محل كسر زجاج واجهته :

- دكان ايه ؟
- بقالة المودة والاخاء فى الشارع العمومى .
- عارفها اللى عالناصية قدام الجاراج .
- أيوه .. الله يعمر بيتك .. ربنا ما يوريك .
- تبقى مش تبعنا .. تبع بولاق .
- يا فندي اعمل معروف .
- قلتلك مش تبعنا روح قسم بولاق .
- يا ف ....
- روح جك ريح خماسينى .....) .

والملاحظ أن هذه الجملة الدعائية التى تحمل السخط والغضب لا تجىء الا وقبلها كلمة (روح) ، وفؤاد قنـديل لا تفوتـه هذه الخصيصة التعبيرية المصرية الدالة على الغضب المشتعل ، فهو يذكر فى قصة (عصر بهانة) الحوار التالى بين محفوظ شرطى المظاهرات زوج بهانة وأحد زملائه :

(قال أبو لسانين :
- تعالى جنبى يا أبو شريطة .
ابتسم محفوظ على مضض وهو يقول :
- زنك دكر .. أنت وهوه ..) .

ان هذا الجو الصـادق الذى يقدمه الربط بين الشخصية وكلامها ، وترجمة هذا الكلام عن حصيلة التجارب البيئية ، ونوعية

الثقافة العامة التى تتيحها هذه البيئة مثلما نـرى فى هذه الجملة الدعائية المنتشرة عند أبناء الريف وأبناء البلد يظـل داعيـا الى استخدام اللفظ العامى أو التعبير الشعبى بتمامه خـلال الحوار أو السرد القصصى ، انه نوع من (الفصعمية) نراه عند يحيى حقى ويوسف ادريس وبدر نشأت وسعد مكاوى وفؤاد قنديل وغيرهم ، ولكن مثلما يقع الجواد الأصـيل ويكبو ، ولكل جواد كبوة كما يقولون ، نرى يحيى حقى يقع هو الآخر فى استعمال هذه الفصعمية مع أنه محسوب من روادها ، فهو فى قصته (تنوعت الأسباب) يقول (وكانت فشتها عائمة) ، هنا يتحقق (الترقيع) المنفر ، والأقرب الى الصحة أن يذكر الجملة كما خرجت من أفواه الناس

(وكانت فشتها عايمة ٠٠) ، ويقع فؤاد قنديل فى المطب نفسه ، فهو يقول فى قصة (الحل الأخير) ٠٠ (وبعدها معك) ، ويكرر الوقعة فى قصة (عصر بهانة) فيقول (سأل أى أحد ازاى لسه ما وصلش ٠٠) والفصعمية هنا زاعقة لا يقبلها ذوق ، الا أن فؤاد مع وقوعه فى هذا الخطأ يحسن فى مواضع كثيرة استعمالها ، فانت تراه يقول وهو يصف الجنود وهم يقفزون فى عملية (تسطيح) فوق القطار هربا من دفع ثمن التذكرة ورغبة فى البقاء فى الأماكن المفتوحة كما تعود أهل الريف (وهم على هذا الارتفاع والقطار بعزم ما فيه يفر هاربا) ، وأنت تراه يقول حين تدلت رجـل الجندى بحذائه فوق رأس ابن بهـانة (كل فردة فى جنب ، ضغط على رئتيه ، وقلبه ، وكبده ٠٠ فقع مرارته ٠٠) وأنت تراه يقول كذلك (كثرة رحلوا من العائلة ٠٠ ولكنها اليوم أمى ٠٠ أمى التى شافت المر وظلت تبتسم فى صمت وثقة ٠٠) ٠

ولن ننسى هنا أن نشير الى ما فعله من اقتحام لسياق القصة بالتعليقات الدخيلة التى توقف تتابـع القارىء لها لاضطراره الى الرجوع الى الهامش كما يشير اليه ، فانت حين تصـل فى قراءة

قصة (عصر بهانة) الى الفقرة التالية : (هو واثق تماما أن المتظاهرين فى كل أنحاء العالم وخاصة فى مصر قبضوا مبالغ لقاء هتافاتهم التى لا يفهمون معناها ولا يقصدونها ، وأن وراءهم فئة كل مرادها زعزعة النظام وتعويق الانتاج ٠٠) تراه قد وضع رقم (٣) فوق القوس الذى ينهى الفقرة فتضطر الى متابعة رقم (٣) فى الهامش الذى يفجؤك بالتليق الآتى (الله يجازى الذى كان السبب فى غرس هذه الفكرة اللعينة عن المظاهرات فى رأس محفوظ وللأسف لا هو ولا أنا نعرف من الذى حفر عميقا فى مخه وزرع هذا الاعتقاد ٠٠ الله يسامحه مطرح ما راح ٠٠ الخ ٠٠) ويستمر التعليق بعد ذلك ، فتعجب كيف استساغ فنان ناجح موهوب مثل فؤاد قنديل هذه البدعة التى تبلبل ذهن القارىء وتبعده عن سياق القصة الذى يجب ألا يشغله شىء عن متابعتها ٠٠!

أن فؤاد قنديل قصاص ينتمى الى (الواقعية الانطباعية) وان كان يقع فى الواقعية الفوتوغرافية ، مع علمنا ان ليس هناك قصصى يخلو أدبه من واقع فوتوغرافى ، والواقعية الفوتوغرافية لا تكون عيبا الا اذا كان الكاتب القصصى لا يملك الا عدستها ، ذلك أنها هنا تكاد تكون نقلا حرفيا عن الواقع ، وقد قلت (تكاد) لأن التصوير الفوتوغرافى على نقله لتفاصيل المشهد ، أو الصورة ، أو الحالة ، لابد أن يخرج عن الحياد الذى هو أكبر خصائصه ، واللوحة التى يرسمها فنان تشكيلى لمنظر طبيعى مرئى لا يمكن أن تخلو من عنصر ذاتى يرجع الى الفنان ، هو على الأقل الاعجاب بهذا المنظور واستحواذه على مشاعر هذا الفنان الى حد دفعه الى رسمه ، ولابد انك ستلمس بذوقك احساس هذ الطابع الذاتى وان كانت اللوحة قد جسدت المنظر فوتوغرافيا ، وانك لترى هذه الواقعية الفوتوغرافية عند فؤاد قنديل فى مثل هذه الصورة التى تتناول تفاصيل المشهد المرئى حتى فيما لا يستحب ذكره أو تصويره

(وقفت بعض الحمير ، وصبت بولها على الأرض كأنها تفرغ نهرا ، تساقطت من المؤخرات كرات الفضلات ٠٠ ما ان مست الأرض حتى انفرطت وتصاعدت منها الأبخرة ٠٠ شاعت في الجو روائح غير محتملة ، نهضت الحمير واقفة ، أما التى كانت ترقد فى استرخاء فقد استثار بعضها التلاصق الجسدى والأنفاس والهدوء النسبى ، فهبت واقفة وتقافزت الحمير فوق بعضها ، تفتحت الشهوات واستنفرت أعصاب الجميع وتحمس المصورون لمستقبلهم الفنى والمالى ، والعلماء مشدوهون بروعة المنظر ، سعداء بالموقع الممتاز الذى أتاح لهم رؤية الطبيعة ، وهى تأتى اليهم وترقد تحت أقدامهم ، وتلعب أدوارا فريدة ٠٠ قالت (كلود) وهى تكاد تطير :

ـ انها تعبر عن ذواتها فى عفوية وبلا عقد ٠٠) وتأكيدا لحكمنا السابق فى الواقعية الفوتوغرافية وهو ان النقل الحرفى تماما لا يمكن أن يخلو من تدخل ذاتى للفنان المصور أو الكاتب ، نشير الى مشهد فؤاد قنديل الذى اقتطعناه من السياق ، فالكاتب قد ذكر تفاصيل هذا المشهد المرئى ٠٠ « البول الغزير » وهو حقيقة مرئية ولكنه تدخل بأسلوب التشبيه (كأنها تفرغ نهرا) ٠٠ وقيام الحمير بالالتقاء الجنسى واقع مرئى شاهده الكثيرون ، نقله القصاص كما هو بكل تفاصيله المتتابعة كما تمت فى الواقع الفعلى وكما تصوره عدسة كاميرا تليفزيونية اذا كانت هناك هذه الكاميرا٠٠ ولكن الذى لا تستطيع هذه الكاميرا تصويره هو تدخل القصاص تعليلا لهذه الهبة الشهوية الحميرية ٠٠ فوقوف الحمير وقيامها بالعملية الجنسية واقع مرئى تم أمام الناس والكاميرا التليفزيونية تستطيع أن تسجله فى دقة بكل تفاصيله ، ولكن الذى لا تستطيع تسجيله هو تعليل القصاص لهذه الهبة الشهوية ، فقد عللها بالتلاصق الجسدى ، والأنفاس ، والهدوء النسبى !

أما أسلوب القص لدى كاتبنا ، فهو أسلوب فنى ناجح ، والملاحظ أن الذين ينقدون النتاج القصصى قلما يقفون عند هذه النقطة ـ أقصد دراسة الأسلوب من حيث هو لغة فنية ـ ذلك أن الركاكة مرفوضة في أى ابداع تكون أداته اللغة ، والدقة فى التعبير أو عدمها جديرة بأن يلتفت اليها الناقد ، فهى مثل الدقة في التعبير الشعري تماما ، وهي مجال يتفاضل فيه الكاتبون مهما اختلفت الأجناس الأدبية التي يعبرون من خلالها ، وفرق كبير من قصاص فقير الحصيلة اللغوية ، ركيك العبارة ، سقيم التراكيب ، جاهل بلغته القومية ، وبين كاتب انتفت هذه النواقص فى كتابته ، ولعلنا فى ضوء اشارتنا هذه نرى تفوقا ملحوظا فى تركيب جملة التشبيه فى قصص فؤاد قنديل ، وفى مناقشتنا لهذه النقطة التى لا يهتم بها نقاد القصة والتى ندعوهم الى وضعها فى اعتبارهم سنثبت الى أى حد تصل أهمية دراسة الأسلوب اللغوى ولا أقول البلاغى لأن كلمة (بلاغة) قد ارتبطت فى الأذهان بالصناعة خاصة فى عصور الانحطاط الأدبى ، ذلك أن الكاتب المقتدر يستطيع تسخير اللغة للأداء الصادق الحق من الناحية الفنية ..

اذا رجعنا الى قصة (أمنيات بهانة) سنرى كيف شبه قصاصنا الموهوب ثديها ، والمعروف أن النساء فى الريف المصرى لا يعرفن رافعات الأثداء (السوتيان) ولذلك يتهدل الثدى بفعل ثقله دون مقاومة ، ويساعد ارضاع الكثير من الأطفال (ونحن موهوبون فى كثرة الانجاب) على التمدد والسقوط الى أسفل حتى ينزل الثدى وينام على بطن المرأة الريفية ، من هنا كان التشبيه الناجح حين تحدث فؤاد عن الرضيع الذى (يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فرغت من الهواء ..) ، وابن بهانة (جلال) الطالب الجامعى الذى أحس المهانة وقدم الجندى بحذائها تكاد تلمس رأسه .. يصوره قصاصنا ويصور مشكلته هذه بقوله (تطلع من جديد الى قدمه المعلق والمستعد للهبوط المفاجىء الدقيق على أم

رأسه ·· الحذاء مسنون ·· وشرس ·· ومستبد) واذا كان توالى الصفات أمرا غير مستحب فنيا ، لأنه يجعل الكلام هلاميا لا تحديد فيه ، فان توالى الصفات هنا صادق وأصيل وناجح ، اذ هو مجال للتنفيس عن الغضب المكتوم ، فالجندى العديم الذوق يكاد يضع حذاءه على رأس جلال ، وجلال يحس المهانة أمام غيره من المسافرين الناظرين هذا المشهد ، من هنا كان لابد أن يكون الحذاء فى نظر المتضرر منه ·· مسنونا ·· وشرسا ·· ومستبدا ··! تكرار النعوت والصفات هنا ضرورة فنية تعبر عن ضرورة احتـدام مشاعر بعد الذى حـدث ·· والصدق فى الترجمة عن احتدام هذه المشـاعر يستوجب هذا التعبير العصبى الدال على فقدان الأعصاب التى تغلى والتى لا تكتفى فى مجال التعبير عن نفسها أن تقتصر على صـــفة واحدة ·· كان الصـدق الفنى المعبر عن صدق واقعى يستوجب توالى الصفات : مسنون ·· وشرس ·· ومستبد ، وهى كلها صفات تتصل بالانسان ولكن احساس المثقف الواقع فى تجربة الاهانة قد خلعها على الحذاء الجلدى الجماد !

« التكرار » عند فؤاد قنديل لعب دوره التعبيرى الصادق ، على غير ما كان عند يوسف الشارونى ·

للشارونى قصة عنوانها (دفاع منتصف الليل) يشبه فى فقرة من فقراتها طرقا ناعما على الباب (كأنه وقع حوافر الدواب فى ليالى الحصاد ، أو كأنه تساقط المطر فى أوائل الخريف ، أو كأنه تكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان) ، ولكن الصوت ــ أى صوت ــ حينما نريد أن نشبهه بشىء حال سماعه ، تستيقظ ذاكرة خبراتنا على شىء واحد شبيه بهذا الصوت ، يطفو بسرعة ، ولابد أن يكون (المشبه به) مأخوذا من تجارب بيئتنا التى عشناها ففى البيئة البدوية حينما يريد البدوى تشبيه الشىء بشىء أبيض

لا تقدم له خبراته المكتبسة والمخزونة فى ذاكرته الا (الحليب) أو اللبن ، لأنه الشىء الأبيض الذى يتعامل معـه يوميـا بعكس الأوربى ساكن المدينة ، فأول ما يقفز الى ذهنه فى هذا المجال هو (الثلج) ، أريد أن أقول ان التشبيه خبرة بيئية خاصـة ، وان المشبه به يرد على الخاطر شيئا منفردا مناظرا للمشبه ٠٠ يقول البدوى هذا رجل طويل ٠٠ ويريد أن يعقد تشبيها فلا تسـعه خبراته الا بالنخلة الشىء الذى تقدمه له بيئته فيقول هذا الرجل « طويل كالنخلة) ولم يحدث فى الواقع الفعلى انك تسمع طرقـا ناعمـا على البـــاب فتروح تضع له تشبيهات متعددة مثلما فعل الشاروني : طرقة ناعمة كأنها وقع حوافر ٠٠ لا ٠٠ من الأحسن أن تكون « تساقط المطر فى أوائل الخريف » لا ٠٠ من الأحسن أن تكون كتكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان » ، الرجل الذى تمر به تجربة صغيرة كالطرقة الناعمة يطفو الى ذهنه صوت شبيه بها ٠٠ صـــوت واحد ، ولكن التعددية هنـــا « فتاكة » (كمـا يقول أبنـاء البلد) ، انه يضع نفسه فى حـالة دلال وتـرف محاولا أن يكتشف قدرته البـلاغية على ايـراد التشبيهات دون نظـــر الى أنه يلعب لعبة بعيدة عن الصدق النفسى والصـدق الواقعى ٠٠ وان اكتشف أن التشبيه شىء مأخوذ من البيئة ٠٠ فكانت حوافر الدواب فى ليالى الحصـــاد ، أو تسـاقط المطـر أو تكسر أحطاب جافة تحت أرجل حيوان ، وكلهـــا مأخوذة من البيئة الزراعية ، ولكن وقوعه على هذه الحقيقة لا يعفيه من الوقوع فى الخطـــأ الذى أشرت اليـــه الا اذا كان همه أن يضــــع هذه التشبيهات ليختار منها القارىء ما يحلو له ، مثلما نفعل حينما يترك لنا بائع الخيار عربته لنختار منها الخيارة السرحة !

ظاهرة (التكرار) اذن سواء كان فى الصفات أو التشبيهات تخضع لمنطق الواقع والصدق ، وليست أبدا اظهار براعة ، لأننا فى الحالةسنكتشف أن القصة أصبحت ـ من واقع أسلوب تعبيرهـا

الذى لا يهتم به النقاد ـ لعبـة لفظية ومجالا لقياس القـدرة على التلفيق .

تبقى ظاهرة لم أتحدث عنها ، هى هذه المسحة الشاعرية التى ترين على بعض قصص المجموعة ، ولعلها لا تتضح فيها قدر اتضاحها فى قصة (فرح التراب) وموضوعها الرئيسى موت الأم : (جاءنى ولدى الصغير وحط فى حجرى .. تنهدت فى صدره .. قلت له : ذهبت جدتك .. قال بلا اهتمام : الى أين ؟ هززت رأسى فى شبه يأس .. قال : هل رأيت كراستى ؟ ولم ينتظر اجابتى .. هب من مكانه .. وقفز صوب الدار ، لم يغب غير لحظة .. طار عائدا وقال : انظر أخـذت نجمة وعشرة على عشرة .. ربت على ظهره سـعيدا بشطارته ..

قال : الأبلة خلت كل العيال صفقوا لى ..

فرت الدمعة من عينى وسقطت على الكراسة ..

فرت أمى .. وسقطت فى البئر .

أسرعت أمسح دمعتى من كراسة الولد ، وأبعدها عن النجمة والعشرة على عشرة ..

الأولاد يتسلقون التوتـة .. هزوا الفرع .. سقط التوت بوفرة غريبة .. تلونت الأرض بالثمر .. فرح التراب بالثمر .. سـكنه التراب .. هبط بعض الأولاد قفـزا من فـوق الأفـرع العالية ..) .

واشهد أن ما اقتطفته من هذه القصة يشكل قصيدة شعرية متكاملة .. هادئة الحزن .. عميقة الألم .. وهى تمثل نفس قصاص شاعر ، يملك الحساسية الرهيفة والقدرة الفنية على اثارة المشاعر .

وسأكتفى بما كتبت عن بعض قصص هذه المجموعة اذ أننى لو تابعت بقيتها لانفسح المجال ، وطال الحديث ، وما قدمته فى هذا المقال يشير الى أهم خصائص هذه المجموعة ، فشكرا لصديقى القصاص الموهوب فؤاد قنديل على هديتــه التى أمتعتنى وكانت سبب ما أثرته فى هذا المقال ٠

بنية الترجيعات النغمية المتداخلة

والحلقــات القصصية

د٠ صبرى حــافظ

تتسم مجموعة فؤاد قنديل الأخيرة (عسل الشمس) (١) ببنية قصصية متميزة تساهم فى خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية وتبلور عالما فريدا يجعل أدوات القص عاملا فعالا فى صياغة رؤاه وتحديد ملامحه وبلورة ايقاعه وخلق ذاكرته الداخلية الخاصــة ٠ ويتفاوت حظ قصص المجموعة من هذه البنية المتميزة تفــاوتا ملحوظا ، وان كان آكثرها حظا منها هو قصص الحلقة القصصية الأولى عن عالم « بهانة » ٠

والواقع ان الحلقة القصصية هى بنية سردية جديدة نسبيا على الأدب العربى الحديث ، وان كانت القصة العربية القديمة هى صاحبة الفضل فى ابتداعها فى أعظم النصوص القصصية العربية والانسانية (ألف ليلة وليلة) ، ثم عرفتها القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضى فى (صور الرياضى التخطيطية) لايفــان تورجنيف وبداية هذا القرن فى (اناس من دبلن) لجيمس جويس وفى (فن الجوع) لكافكا و (مراعى السماء) و (المهر الأحمر)

لجون شتاينبيك و (المنفى المملكة) لألبير كامي و (الذين لا يقهرون) لوليـام فوكنر و (واينسبرج أوهايـو) لشيرود اندرسـون وآخرين(٢) ٠ بل ان أعمال فوكنر كلها ليست فى حقيقة الامر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيا خلق عالم يوكناباتوفا الموهوم والأكثر مصداقية واحكاما من العالم الواقعى نفسه ٠ أذكر كل هذه الأمثلة حتى لا يتصور بعض الواهمين انها اختراع حديث جاءوا به الى الأدب وهو غير مسبوق ٠ وقد قدم يحيى حقى منذ الثلاثينيات تنويعا على هذه البنية فى صعيدياته التى ظهر بعضها فى (دماء وطين) وبعضها الآخر فى (أم العواجز) ثم جاء محمد حافظ رجب وقدم هو الآخر فى عدد من قصصه التى تناثرت فى مجمـوعاته الثـلاث (الكرة ورأس الرجل) و (غرباء) و (مخلوقات براد الشاى المغلى) حلقته القصصية المتميزة ، وأعقبه محمد مستجاب بتنويعاته الخاصة عليها فى (ديروط الشريف) و (نعمان عبد الحافظ) ، ثم تنامى الاهتمام بها بعد ذلك وتعددت تجلياتها وتنويعاتها ٠

وتتكون الحلقة القصصية من مجموعة من القصص القصيرة التى تتمتع كل منها باستقلالها الذاتى بينما يتخلق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوع من الحوار الخلاق الذى ينهض فى أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى وفى أقلها مباشرة على نـوع من الجدل الباطنى بين بعض قصص المجموعة يضفى عليهـا نوعا من تكامل العوالم ويثرى دلالات كل نص من نصوصها على حدة ، ويوسع من آفاق تلقيه ومن امكانيات تأويله ٠ وتسعى الحلقة القصصية الى ان تساهم كل قصة من قصصها برغم اسـتقلالها النسبى عن بقية القصص فى تعديل خبرة القارىء بها وتحوير استجابته لها واعادة النظر فيما تلقاه منها ومن غيرها من القصص بعد كل حلقة ٠ بمعنى أنها تغير من آليات عملية التلقى التى تتسم عادة بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبى نفسه ، وتدفع بحركيتها الى خارج البنية

المستقلة لكل نص على حدة ، جالبة الى آليات تلقيه عناصر من خارج البنية الداخلية لكل قصة ، ولكن من داخل مايمكن تسميته بمجرة الحلقة ذاتها وكلما تقدمت الحلقه وتنامت مفرداتها كلما تطورت في داخلها أنساق من الرؤى والتكرارات تساهم في تحوير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصية ، وتسم الحلقه كلها بطابع من المراوغة والحركة المستمرة • وقد شبه انجرام هذه الخاصية البنائية للحلقة بحركة العجلة التى لاينفصل تكرار دورتها عن حركتها للأمام ولا يمكن لها التحرك للأمام الا من خلال الدوران التكرارى •

وسواء كانت هناك درجة من القصدية من جانب المؤلف كما في حالة فوكنر وشيرود اندرسون وجون شتاينبيك ، أو تخلقت البنية الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا ، فلابد من توفر حد أدنى من العلاقات الداخلية لخلق دواعي تلقى المفردات في سياق البنية الحلقية • ولبلورة نوع من التوتر بين حاجات كل نص على حدة وبين ضرورات بنية الحلقة ككل يساهم في اثراء كليهما معا • ويؤثر على بنية كل قصة وعلى نغماتها الأساسية المتكررة وفضائها وشخصياتها ومناخها العام • وتعتمد البنية العامة للحلقة على التضافر المستمر بين عنصرين أساسيين : التكرار الذى تتردد فيه مجموعة من الترجيعات النغمية سواء تعلق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشخصية ، والتطور المطرد بهذه العناصر التكرارية بحيث يلقى كل تجل جديد لها بظلاله على تجلياتها السابقة من ناحية ، ويمهد القارىء بشكل مرهف لتبدياتها اللاحقة دون قسر أو تعمل • فالحلقة القصصية هى البنية التى لاينفصل فيها بناؤها عن اسمها ذاته ، والتى تشمل حلقيتها كل شىء فيها من الشخصيات الى الأحداث الى الفضاءات نفسها •

وحتى تبلغ الحلقة القصصية درجة عالية من الاحكام البنائى والفاعلية لابد أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزيه وأن ترتبط قصصها معا بطريقة يتحقق فيها التوازن بين الاستقلال الفردى لكل قصة على حدة ، وبين ضرورات وحدة بنائية أكبر هى الحلقة القصصية كلهـا · هذا ولابد أن يتوفر فى تتابع قصص الحلقة درجة من النمو والتطور من قصة الى أخرى ، حتى ولو كان هذا النمو يتم على المحور الرأسى فى اتجاه التنوع والعمق بدلا من المحور الأفقى بنموه الخطى المعهود · والا يكون هذا النمو على حساب التوازن بين الاسقلال الفردى للقصة ووحدة الحلقة ككل ، لأن تغلب الأول على الثـــانى يضعف البنيـــة الحلقية كما فى (اهبط يا موسى) لفوكنر ، بينما تغلب الثانى على الاول كما فى (هضبة تورتيلا) لجون شتاينبيك يحيل الحلقة الى نوع فنى أقرب الى الرواية منه الى الحلقة القصصية ؛ لأن أحد العناصر المهمة فى الحلقة القصصية هى ضرورة المحافظة على الوحدة دون الاجهاز على التعددية أو الغاء فردية كل نص واستقلاليته ·

والنمو فى الحلقة القصصية يختلف عنه طبعا داخل كل قصة من قصصها أو داخل بنية قصصية أشمل وهى الرواية ؛ لأنه من الضرورى أن ينهض هذا النمو على بنية ذات تتابع ولكنها تنطوى على فجوات مهمة داخل هذا التتابع ذاته يحول دون تلقى الحلقة كعمل واحـد مستمر ، ويبقى على ما فى تعدديتهـــا البنيوية من تنويعـات — أى على ما دعوته فى عنـــوان هذه الدراســة ببنية الترجيعات النغمية المتداخلة ، ولا أريد هنا الدخول فى مجاهل التصنيفات المختلفة للحلقات من التوليف الى الترتيب الى التكامل ، ولا الى علاقة البنية الحلقية بالعقلية الأسطورية أو التفكير الشعبى وغير ذلك من القضايا التى يطرحها انجرام فى دراسته المنهجية لها · فكل ما أردت ان أقدمه هنا هو ملامحها البنائية العامة وأهم

سماتها القصصية التى لابد من مراعاتها عند كتابتهـــا وتلقيها على السواء ٠

بعد هذه المقدمة العامة التى طالت قليلا ، وكان لابد أن تطول لأننى وجدت فى مجموعة فؤاد قنديل ما يوحى لى بان امكانيـات هذا الكاتب الذى لم يأخذ بعد حقه من الاهتمام يمكنها أن تزدهر اذا ما أولى هذه البنية عنايته فى قابل أعماله ، واذا ما واصـل مغامرته القصصية فى فضاءاتهـــا المثقلة بالوعود ٠ فاهم ما أثار انتباهى فى مجموعته هى قصصها الثلاث الأولى التى تتكون منها حلقة مثيرة للتأمل ؛ ولذلك سأبدا بهذه القصص الثلاث الأولى التى تشكل حلقة قصدية أراد المؤلف أن يكرر أحد عناصرها الاساسية فى العنـوان ، وهو عنصر الشخصية ٠ فقصص المجموعة الثلاث الأولى : « أمنيات بهانة » و « عصر بهانة » و « ابن بهانة » تلفت نظر القارىء بدءا من عناوينها ذاتها الى وجود أواصر بينها ، بل ويعمد الكاتب الى ترتيبها بهذا الشكل القصدى ــ وترتيب القصص من العناصر المهمة فى أى حلقة قصصية ــ وبصورة تتيح لكل فرد من أفراد أسرة بهانة الثلاثة الاضطلاع ببطولة قصة من قصصها ٠ ومادامت القصص قد استخدمت الأم حجر زاوية لحلقتها فقد كان من الطبيعى أن تبدأ أولى قصص الحلقة بها ؛ وهى بداية موفقة للحلقة ، ليس فقط لأنها تبدأ بالأم ولكن أيضا لأنها تبدأ قصة الأم برحلتها الى المدينة التى سيكون لها دور حاسم فى مراحل الحلقة التالية حيث نجد أن التوتر بين القرية والمدينة من عناصرها التكرارية الأساسية ٠ فقصة « أمنيات بهانة » تبدأ بها على مشارف المدينة « لم يبق حتى تبلغ المدينة غير كيلو متر واحد ، وكأنه يريد أن يثبت موقعها من المدينة ويحرص على بقائها خارجها ، فسوف تهل عليها من المدينة كل النكبات ٠ فالمدينـة كما سـنعرف من القصص التالية فى الحلقة هى سر أزمة بهانة وهى مصـدر كل

مصائبها ، واذا كانت بهانة في مستوى بالغ الوضوح من مستويات المعنى هي مصر الريفية فالمدينة أيضا هي سبب تعاستها • وكما تحمل القرية للمدينة خيراتها تحمل بهانة على رأسها قفتها المثقلة بخيرات القرية وخضرها • وأثناء مسيرتها صوب المدينة تدور في ذهنها تفاصيل حياتها التي تقدم لنا زوجها محفوظ وابنها جلال بنفس الترتيب الذى ستفرد لهما به قصتا الحلقتين التاليتين، وكأنها بهذه الذكريات تتذرع بهما سندا لها في مواجهة ضوارى المدينة الذين سينقضون عليها بعد قليل في صورة الشرطى سليم الذى بعثر لها « رزق العيال » • ولا ندرى ما اذا كانت أمنيات بهانة التي يطرحها علينا العنوان هي تمنياتها المحبطة في الثور على مكان لها داخل السوق حتى تبيع بضاعتها البسيطة من الخضر ، أم انها الأمنيات الأهم بتوظيف ابنها وحصول زوجها الجندى على شريطة الترقية الثالثة ، لأن مفاخرتها لجيرانها بما حققاه في المدينة تتناقض جذريا مع نصيبها هي من انتهاك المدينة لأبسط أمنياتها •

وتكشف القصة لنا من خلال مأساة بهانة التي استباحت المدينة القاسية أبسط أمنياتها ، بل أبسط حقوقها في الحياة عن اتساع الفجوة بين حظها من معاملتها وحظ الحاج ابراهيم تاجر الخضروات الكبير الذى يتملقه نفس هذا السليم الذى عاملها بقسوة وأهدر لها بضاعتها البسيطة ، ربما لصالح نفس هذا التاجر الذى يبدو انه يسيطر على مقادير السوق بل وعلى مقادير أدوات السلطة التي تديره كذلك ، والتي لا هم لها الا تملقه والتقاط فتات شيشته • فقد تحولت ساحة السوق الى ميدان صراع ضار لا ترحم فيه أسماك القرش الشرسة صغار السمك من « البساريا » وتلتهم فرصتهم البسيطة في الحياة • صحيح انها تحظى بلحظة عطف نادرة من

حميدة بائع الطماطم الفقير الذى لايختلف وضعه كثيرا عن وضعها ، والتى كان على البنية الحلقية ان تستغله كتنويع تكرارى ، لكن يبدو أن عطف الفقير على أخيه الفقير لايستطيع لأيهما انقاذا ، لأن القصة التى تعتمد على الاغراق فى الوصف التفصيلى لتثبيت المشـــهد ، تنتهى بنوع من هزيمة بهانة التى تمددت قدماها فى استسلام وكانت شقوق الكد المزدحمة تحفر فى لحمها خطوطا كتلك التى حفرها القهر فى بؤر الروح · والمقابلة بين هذا المشهد الختامى ومشهد البداية الافتتاحى تكشف عن الكثير مما تريد القصة تقديمه ببساطة وشاعرية ودون تعمل ، وتمهد من خلال انتهاك الأم وبعثرة بضاعتها لانتهاك الأب الذى سنكتشف فى القصة التالية أنه لايقل بؤسا عن زوجته ·

وتحمل القصة التالية « عصر بهانة » عنوانا يعتمد على المفارقة بنفس درجة اعتماد عنوان القصة السابقة عليها · فقد عرفنا من « أمنيات بهانة » أن العصر الذى تعيش فيه هو عصر استباحة كل حقوقها لصالح الحاج ابراهيم وأمثـاله من كبـار التجار ، وليس عصرها بأى حال من الأحوال · وان عصر بهانة الذى تحلم به والذى سيحصل فيه زوجها على شريطة اضافيـــة ويتخرج فيه ابنها من الجامعة ليعمل بعد ذلك مباشرة فى وزارة الخارجية لا يزال فى نطاق الأمنيات المستعصية ، ولهذا كان طبيعيا ان تبدأ القصة بنوع من الدعاء « ياما انت كريم يارب » حتى يظل الجدل بين المأمول والمتحقق فاعلا فى الحلقة كلها ، وهذا الجدل من أكثر عناصر الحلقة التكرارية توفيقا ، وتزكى فاعليته البنية القصصية التى تتعمد أن تقيم تعارضا مستمرا ومتواصلا بين المحكى والمتعين فى النص · فكل ما يتعلق بتمنيات بهانة المستعصية ، وبحديثها عن زوجها وابنها يظل دائما فى نطاق المحكى ، السرد المروى علينا من منظور الشخصية ودون أى محاولة لتجسيده Reported Narrative أما كل ما يقع لها أو عليها من أحداث ومظالم فان النص يقصه علينا مباشرة ويرينا اياه من خلال

القص المتعين والحدث المتجسد Concrete Narrative وهذا منهج تحافظ عليه الحلقة حتى يستمر فيها الجدل الذى يعكس أحد جوانب النص على جانبه الآخر فى تكنيك أقرب الى تكنيك المرايا غير المنظورة · وما كان عليها أن تنال من فاعلية هذا المنهج الفنى بالاقحامات المباشرة التى تجهز على قدرة المفارقة فى العنوان حينما تقرر « شهد عصر بهانة تحرك الجميع وانتظام العمل وقلة الثرثرة » لأن بقاء العنوان فى مجال المفارقة يعزز من فاعليته على مدار النص كله ، بل وفى نطاق بنية الحلقة القصصية بأكملها ·

واذا كانت القصة الأولى قد لجأت الى السرد المتتابع الذى ينمو فيه النص بشكل خطى مطرد ، فان القصة الثانية اعتمدت هى الأخرى هذا السرد المتتابع بالرغم من تقديمها لقصتين متوازيتين متزامنتين فيما يبدو · وكان الأحرى بها ان تلجأ الى السرد المتوازى الذى تتقاطع فيه تفاصيل ما يدور لبهانة فى دار العمدة التى دعيت اليها للمساعدة فى التجهيز لليلة الذكر ، وما يدور لزوجها محفوظ فى مواجهته الدامية للمتظاهرين · خاصة ان القصة نجحت فى خلق نوع من التوازى غير المباشر بين واقع بهانة المهيض فى المدينة والحيلولة بينها وبين التحقق فيها فى قصة الحلقة السابقة ، وبين سيطرتها الكاملة على الموقف فى القرية وتحققها الانسانى فيها على كل المستويات : مستوى العمل ، ومستوى النجاح فى توفير وجبة دسمه لأبنائها ، مستوى التعامل الحازم مع حادثة زوجها ·· صحيح ان الكاتب لم يجر تقاطعا حقيقيا بين القصتين قصة تحقق بهانة فى القرية واخفاق زوجها فى المدينة ، وكان الأحرى به ان يفعل حتى يرهف من حدة التفاعل بينهما ، أو حتى يعقد توازيا موحيا بين سيطرة بهانة على مشهد الطبخ ، وهى سيطرة خلاقة ومثرية للحياة ، وادارة محفوظ لعملية احباط المظاهرة وهى ادارة مناقضة وقاهرة مدمرة لصاحبها

قبل الآخرين ، كما اتضح لنا من القصة نفسها . لكن اعتماد الكاتب على السرد الخطي وحده أضعف من فرصة حوار بين هذين الخطين القصصيين المتناغمين والمتنافرين معا .

فالقصة التي يظل دورها طوال فصول الحلقة القصصية مرتبطا بصناعة الحياة والكفاح من أجل استمرارها والأمل في تطويرها الى الأحسن والحلم بمستقبل أفضـــــل هي قصـــه سيطرتها كمايسترو ماهر على عملية صناعة الحياة في بيت العمدة . وهي حياة نعرف أنها تعد لليلة الحضرة التي يتذاكر فيها الذاكرون ابتهالا للخالق اذكاء لأشواقهم الروحية وتخففا من أعباء الحياة وادرانها - أي أنها حياة تعد لأسمى غايات التواصل مع المطلق ولأصفى لحظات التواصل بين الانسان وأخيه الذاكر معه ، وبينه وبين خالقه معا . من هنا كان من الطبيعي أن تصف القصـــة صاحبة البيت الحاجة صفية بأنها كاهنة في معبد آمون ، وان تتربع بهانة بلا منازع على عرش ادارة هذا المعبد وتسيير دولاب العمـــل به . وما ان تبلغ بهانة قمة تحققها العملي وتنفرد بادارة مملكتها الصغيرة حتى يجيء ابنها صـارخا بالخبر الفادح المناقض لما ورته وما توقعته من عودة زوجها بترقيته الجديدة ، اذ يصرخ الابن قائلا ان أباه قد جاءت به العساكر بعد اصابته وشج رأسه . وان عليها وهي صانعة الحياة ان تنهض لمواجهة صناع الموت .

هنا تبدأ قصة أخرى كان الأحـرى بفؤاد قنديل وقد تجنب منهج التوازي في بناء القصتين والتقاطع أو التداخل بينهما ان يفردها قصـــة مستقلة من قصص الحلقة حتى يحـكم التوازي التكراري الذي أراد ألا يديره من خـلال تقاطع البنيتين . وهي قصة اندلاع مظاهرات الطلبة وتصدى الأمن المركزي لها حيث نعرف ان محفوظ يعمل به ، وانه فعلا سيحصل على شريطة الترقية فيه . وقصـــة محفوظ هي قصة مناقضة في كل جزئية من جزئياتها لقصة بهانة .

ولهذا وفق المؤلف غاية التوفيق فى تبنى سردية مغايرة فى تقديمه لها هى البنية التهكمية التى تصور محفوظ فى مبالغاتها وكأنه بطل مغوار لا يشق له غبار فى فض المظاهرات والإطاحة بالثوار الصغار من طلاب الجامعات • وهى بنية موفقة لأنها تكشف لنا من خلال سخريتها الجارحة ان هذا البطل المغوار ليس الا بطلا مقلوبا ومضللا لديه أفكار غريبة عن دوافع المتظاهرين وعن أسباب المظاهرات ، وهذا مما حدا بالكاتب ان يوازيها بتلك المبالغات الكاشفة التى زود بها هوامش القصة والتى تكشف عن نزعتها التهكمية • وهى النزعة التى تبلغ ذروتها فى الهامش الأخير فى القصة والذى يتحدث عن مخاوف المؤلف على محفوظ من القتل فيما لو نشرت الصحف مذكراته •

وتنجح القصة فى عرض دعاوى محفوظ الغريبة ويقينه الساذج حول مدبرى المظاهرات ومموليها لأنها تلجأ الى حيلة الحديث الصحفى الذى يتسم هو الآخر بشىء من التضليل والمبالغة ، ومن هنا كانت الأداة نفسها فيه هى احدى تجليات الرسالة وجزء لا ينفصل عنها ، وكأنها تشير من طرف خفى الى دور أجهزة الاعلام فى تضليل قوات القهر وأدواته حتى يمكن شحنها بعنف ضد المتظاهرين • وقصة محفوظ هى أيضا قصة المواجهة الصارمة بين القمع والرغبة فى التحرر واطلاق الكلمة من عنانها ، فلم تكن شعارات المظاهرة الا عن هذا المطلب البسيط الذى لا يختلف من حيث بساطته عن أمنيات بهانة المشروعة • وهى قصة ارتداد الظلم الى مرتكبيه ، وقد أجبرهم عنف ردته على اعادة التفكير فى اضاليلهم التى يستحثون بها أنفسهم على مواصلة العمل الذى يقومون به ضد الطلبة • وقد أعمتهم آلياتها عن رؤية أنهم يقومون بذلك ضد أبنائهم أنفسهم • فقد تذكر محفوظ ابنه الطالب أثناء قمعه للمظاهرات ، وربما لعب هذا التذكر دورا فى تردده واصابته ، بل وتغيير رأيه

فى نهاية القصة ، وانهيار أسس يقينـه الزائف بأن المتظاهرين مأجورون · ويصاب محفوظ فى المظاهرات ويحمله الجند الى بيته · وما ان تسمع بهانة منه حكايته وتطمئن عليه حتى تقرر العودة من جديد الى بيت الحاجة صفية لمتابعة عملها منبهة عليه الا ينسى أن يبعث لها بالأولاد بعد المغرب ، حتى ينـالوا حظهم من خير الحضرة ولا يفقدوا عشاء دسما قل ان يجود به عصر بهانة المترع بالظلم والقهر والاحباط ·

اما آخر الحلقة « ابن بهانة » فانها تقدم لنا قصة جـلال : قصة الجيل الجديد الطالع من قلب الفقر والقهر ، بعد ان تعرفنا فى القصتين السابقتين على الجيل القديم · وهى قصة العودة من المدينة الى القرية بعد ان بدأت الحلقة بالرحلة من القرية اليها ، وبعد ان بعثت القصة الثانيـة بالأب منها مشجوج الرأس بدلا من ان ترسله مزودا بشريطة الترقية ، ولذلك تعتمد القصة أساسا على وصف رحلة العودة فى قطار العذاب الذى يتكدس فيه الناس بعضهم فوق بعض بشكل خانق · وتستغل هذه الرحلة فى تقديم لوحة حية من لوحات الحياة المصرية فى الثمانينيات · وتلجأ فى تقديمها لها الى منهج الوصف الذى تقتحمه بين آن وآخر تعليقات المؤلف المتجاوبة بشكل ما مع رؤى البطل ومشاعره ، وهى تعليقات تمهد للحدث وتكشف عما سيدور فيه مستقبلا ، مثل هذا التعليق الدال فى مفتتحها « الناس فى بلادنا يتعودون بسرعة ويرضون بالموجود » · لأن القصة ستكشف لنا عن انها فى بعد من أبعادها قصة التعود حتى على الجحيم والرضا بالموجود ، لكن القصة بالدرجة الأولى هى قصة جلال ولذلك فانها برغم روايتها بضمير الغائب مروية من منظور جلال نفسه ومن خلال استبطان مشاعره وتصور الأحداث من خلال أفكاره وتوقعاته ·

ولكنها فى الوقت نفسه قصة هذا الزحام الذى قتل الفرحة فى نفس جلال بالفوز بالمنحة الشهرية الكبيرة نتيجة لاجتهاده ونباهته ، بالعودة الى أسرته الحبيبة يبشرها بالخبر السعيد · فما يحصل عليه الفقراء بشق الأنفس فى هذا العالم الغريب سرعان ما تبدده آليات القهر فيه · وهى هنا من نـوع مغاير لقهر السلطة الشرس الذى تعرفنا عليه فى ممارسـة الأب لعمله بالآمن المركزى ، لأنه قهر الذات لذاتها ، وقهر أبناء الشعب لبعضهم البعض وهم يعيشـون هذا الوضع الشرس الخانق غير الانسانى الذى يسلبهم كل فرح بالحياة · فالقصة تروى لنا كيف تحولت فرحة جلال بالحصول على المنحة ، ثم سعادته بالفوز بمقعد فى القطار الذى تعز فيه المقاعد ، الى كابوس غريب يتطلب منـه اعتياد المهانة والتسليم بها ، وهو كابوس صاغته القصة من تفاصيل بالغة البساطة والواقعية ، ولكنها شديدة التأثير فى كابوسـيتها التى لا تخلو من رنة تهكميـة فى الوقت نفسه ·

هذه هى قصص الحلقة الأولى فى المجموعة وهى قصص انتقل فيها الكاتب من السرد بضـمير المتكلم الى القص بضمير الغائب ، ومن رؤية العـالم من منظور المرأة الى تنـاوله من منظور زوجهـا وابنها ، وأقام من خـلال هذه التعارضـات عالما مثيرا للتأمل والاستجابات · كنت أود لو استطاع أن يربط به القصة التاليـة « عسل الشمس » التى توحى تفاصيلها بأن من السهل ادخالها ضمن بنية الحلقة القصصية وكأنها قصة الجدة التى لم نسمع عنها شيئا من قبل · فالمناخ القصصى الذى تدور فيه « عسـل الشمس » أقرب ما يكون الى ذلك الذى تعيش فيه بهانة · وان كان أشد قربا من ذلك الذى تدور فيه القصـة التاليـة « الحضن » بالصورة التى كان يمكن معها صنع حلقة ثانوية صغيرة منهما ، ان لم يرد الكاتب ربطهما معا بالحلقة الأولى ، وجعـل الجدة فى

القصتين شبخصية واحدة فى موقفين مغايرين · وكان من الممكن أن يكون أطفال قصة « الحضن » هم أطفال بهانة الذين طلبت أن يبعث محفوظ بهم اليها عند المغرب ليحصلوا على حصتهم فى الطعام فى بيت العمدة · وان تكون الجدة هى جدتهم التى واجهناها فى « عسل الشمس » ، لأن هذا لو حدث لاستطعنا الاستمتاع بالترجيعات النغمية التى يرسلها تمرد البنت الصغيرة ، بعد ان شهدت فى القصة الأولى ما حاق بأمها من مظالم · صحيح ان كلا من « عسل الشمس » و « الحضن » قصة قائمة بذاتها تستطيع ان تخلق لحظتها الانسانية وموقفها الدرامى الكاشف عن أبعاد مهمة فى الشخصية ، لكن ادخالها فى بنية الحلقة الأعقد كان باستطاعته ان يثريها وان يثرى الحلقة معا دون ان يستادى الكاتب الكثير من التغيير أو ينال بأى حال من الأحوال من موضوعه وما يريد احداثه من تأثير ، بل ان « فرح التراب » التى تتحدث عن الموت ويرد فيها اسم الخالة بهانة كان من الممكن أن تدخل هى الأخرى بشيء من التعديل الطفيف الى بنية الحلقة ذاتها ·

تبقى بعد ذلك ثلاث قصص فى المجموعة هى « الحل الأخير » و « وقائع المشهد المثير » وهما قصتان تكشفان عن حس الكاتب الفكاهى المتوقد وعن قدرته التهكمية الواضحة التى يمكن ارهاف حدتها بتوظيفها فى عمل أكبر وأشد تعقيدا · أما القصة الأخيرة « ليلة يهودية » فانها برغم تنافرها من حيث العالم والموضوع مع بقية قصص المجموعة بهمومها الاجتماعية وعالمها الريفى أو الوثيق الصلة بالريف بشكل من الأشكال ، من أهم قصص المجموعة من حيث القضية التى تثيرها وزاوية معالجتها معا · وهى أكثر قصص المجموعة التصاقا بتجربة الكاتب الذاتية · بل تكشف آلياتها عن انها أقرب الى التجربة المعاشة منها الى التجربة المتخيلة أو تجارب المحكى والمتوهم · وتنتمى هذه القصة الى ما أسميه بخطاب

الاستغراب ــ أى خطاب الذات العربية عن الغرب وتصوراتها له ، وهو المقابل الآخر للخطاب الاستشراقى الذى يكتبه الغرب عنا ، وان كانت له نفس وظائفه • فاذا كان الخطاب الاستشراقى ينهض على تعريف الآخـر الشرقى بالمغايرة من أجـل ارهاق وعى الذات العربيـة بذاتها وباختلافاتها الجوهرية مع هذا الآخـر الغريب وعنه ، فان الخطاب الاستغرابى يسعى هو الآخر لصياغة صـورة للغرب من خلال عيون شرقية • وهى صورة تستهدف معرفة الآخر بقدر ما تسعى الى بلورة وعى الذات الشرقيـة بهويتها المغايرة المناقضة تلك التى تنطوى عليها الصورة الاستغرابية •

و « ليلة يهودية » تقـدم لنا صورة نموذجية لهذا الخطاب الاستغرابى فى مرحلة مبكرة من صياغته وتصوراته ورؤاه ، حيث تمتزج فيها عناصر الرهبة من الآخر والتخوف منه بنزعات التطلع الى معرفته والانبهار به • وتحرص القصة من البداية على موضعة تجربتها فى اطارها التاريخى ، بل وتذكر لنا التاريخ الدى دارت فيه وهو الخامس من يونيو ١٩٧٥ يوم اعادة افتتاح القناة بعد حرب ١٩٧٣ ، وكيف أن بطلها قدم الى روما فى طريق عودته الى ليبيا ، فنعرف أن هذا كان يدور فى أيام قطع الخطوط مع ليبيا واضطرار كثير من المصريين الى السفر لها عن طريق أوروبا • ويقرر بطل القصة وراويها التعريج على روما لقضاء عدة أيام بها يستكشف مباهجها الثقافية والتاريخية والفنية وينهـل من كنوزها المعرفية التى تتجلى فى آثارها التى حافظت على ما عاشته من عز قديم • وكما بهرته روما بتواريخها وكنائسها ، بهرته نساؤها بجمالهن الباذخ وجرأتهن المتقحمة ، لكن الراوى الذى يقذف بنفسـه فى بحور المعرفة التاريخية دونما تخوف يتردد كثيرا عندما يتعلق الأمر بالمعرفة الحسية والواقعية ، فقد ملأته قصص المواجهات السابقة مع الغرب وميراثهـا الذى تتناقله الحكايات عن تعـرض العرب

لاعتداءات اليهود المتطرفين فى أوروبا بالريبة والحذر واضطرته مخاوف الميراث القديم لانكار هويته والتخلى عنها فربما استطاع أن يدرأ عنه بهذا التخلى احتمالات الخطر • لكن ما أضعف الريب والمخاوف أمام جرأة امرأة جميلة تبدأ هذا الراوى الخجول بالحديث ، بل وتعرض عليه جمالها الباذخ وتطلب منه مضاجعتها لقاء مبلغ زهيد • وما أشد أثر هذا الاغراء لو كان صادرا لا عن امرأة ايطالية عادية ، بل عن امرأة يهودية أحاطت بتصوراتنا عنها الأساطير ، وأثقلت تواريخ علاقتنا بها النفس بنزعات متضاربة من حب الاستطلاع والرغبة فى الانتقام • وسرعان ما شاركت كل هذه التواريخ المتضاربة فى لحظات المواجهة التى كان ميدانها هذه المرة السرير لا ساحة المعركة ، ولذلك كان طبيعيا ان تترك المواجهة طعم الدم وآثاره عليهما معا ، وان يظل مرعوبا بعدها عندما تواجهه فى الصباح بمعرفة حقيقة مصريته التى أخفاها وراء قناع ايرانى زائف ، وتطلب منه العودة اليها بل وتسأله عن امكانية العيش فى مصر ، فلا يجد مناصا من الهرب منها ، بل ومن روما كلها بأسرع ما يستطيع •

والواقع ان « ليلة يهودية » تطرح عددا من الاشكاليات من حيث موقعها فى خطاب الاستغراب المصرى ، لأنها تمزج خطاب الانبهار وحب الاستطلاع الذى اتسمت به المرحلة الأولى من تطور هذا الخطاب ، ومرحلة « الساخن والبارد » لفتحى غانم و « السيد فيينا » ليوسف ادريس بخطاب الريبة والشك واستحالة اللقاء الحقيقى بين العالمين والذى ينتسب الى مرحلة متأخرة من مراحل تطور الخطاب الاستغرابى مرحلة « موسم الهجرة الى الشمال » للطيب صالح و « بالأمس حلمت بك » لبهاء طاهر ، كما أنها تذكرنى من حيث موقفها المشحون بالتوتر من الشخصية اليهودية بقصة محمد المنسى قنديل « الوداعة والرعب » التى تناول فيها

مواجهة دموية أكثر عنفا مع امرأة يهـودية فى مجموعته الجميلة (بيع نفس بشرية) ، لأن القصتين تحرصـــان على تأكيد العداء الدفين بين المصرى واليهودى (وأفضل شخصيا اســتخدام تعبير الصهيونى) وهو موضوع لم يظهر فى الأدب المصرى بهذه الكثافة الا بعد التطبيع الذى استفز فى المصريين فيما يبـــدو الرغبة فى المقاومة استنفز مخاوفهم القديمة وثاراتهم الكبيرة القديمة · صحيح ان فؤاد قنديل يحرص على تاريخ قصته بعام ١٩٧٩ – أى قبل اتفاقية كامب دافيـد المشئومة ، لكن اذا كان الأمر كذلك فلماذا لم تظهر القصة فى مجموعته السابقة (العجز) التى صدرت عام ١٩٨٣ – أى بعد التاريخ المدون على القصة بأربعة أعوام ، ولماذا انتظرت كل هذا الوقت لتظهر فى مجموعة عام ١٩٩٠ · ومهما كان الأمر فانها من كتابات ما بعد التطبيع بما تحمله من مشاعر السخط والخوف والرغبة فى الانتقام تجـــاه الذين سيظلون أعداء مصر مهما فعلت اجراءات التطبيع ، والذى يزداد العداء لهم بسببها (*) ·

وأخيرا فقد بدأت هذه الدراسة بالحلقات القصصية وأريد أن أنهيها بها لأننى أحس أن هذه البنية القصصية هى أكثر البنى ملاءمة لموهبة فؤاد قنديل القصصية وقدرة على استيعاب معرفته بالواقع المصرى فى القرية خاصة · واذا كان للنقد من دور فى فتح السبل أمام العمليـــة الابداعيـــة ، فأهم ملامح هذا الدور هى استشراف امكانياتها واكتشاف احتمالات مساراتهـــا وتوجيهها اليهـا · وهذا ما أردت القيام به هنا ، وما أرجو ان يجد من الكاتب استجابة له فى قابل أعماله ·

الهـــــوامش

(١) فؤاد قنديل ، (عســـل الشمس) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٠ .

(٢) هناك دراسة متميزة لهذا الجنس الأدبى حاولت ارساء قواعده والتعرف على سماته واستقصاء حدود انجازاته هى :

Forrest L. Ingram, Representative Short Story Cycles the Twentieth Century, (The Hdgue Mouton, 1971) .

ويقدم هذا الكتاب عشرات الأمثلة على الحلقات القصصية فى الأدب الغربى ويتتبع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التى تقترب من الرواية أو تلك التى نشرت مسلسلة ولم تجمع فى كتاب أبدا .

نافذة على العالم الروائى لفؤاد قنديل

د. رشـــيد العنانى

الأستاذ فؤاد قنديل ــ لمن لايعرفه ــ كاتب قصة ورواية مصرى يرجع نشاطه فى هذا الميدان الى ما يربو على عشرين عاما ، وقد نشرت أول مجموعة قصصـــية من تاليفه سنة ١٩٧٨ ، ومنذ ذلك التاريخ لم يتوقف عن الكتابة ، فقد صدرت له مجموعات قصصية خمس ، ومثل هذا العدد من الروايات ، والسادسة فيما نسمع فى طور الاعداد للنشر · جهد لا بأس به بحساب الأرقام ، والأجدر من ذلك انه أيضا جهد محمود بحساب الفن وقياسات النقد · وهو الى هذا وذاك جهد يستحق أن يذيع ويستحق صاحبه أن يلقى من الالتفات أكثر مما لقى حتى الآن · وهو واجب ســنحاول أن نؤديه فى المقــال بقدر المستطاع ·

اجتمع لى من أعمال الأســتاذ قنديل أربع روايات ومجموعة قصصية واحدة ، وهى فى مجموعها تكفى لاستطلاع معالم فنه القصصى ومشاغله الفكرية التى تتخلل نسيج أعماله · أما الروايات الأربع فهى « النـــــاب الأزرق » (١٩٨٢) و « السـقف » (١٩٨٣) و « شـــفيقة وسرها الباتع » (١٩٨٦) و « عشق الأخـــرس » (١٩٨٦) ، وأما المجموعة القصصية فهى « العجز » (١٩٨٣) ·

« الناب الأزرق » رواية قصـــيرة لا تزيد صفحاتها على المئة الا قليلا ، والحق أنها لا تسمى رواية الا لأن العربية لا تسعفنا بكلمة توازى الكلمة الاوروبية Novella التى تشير الى شىء وسط بين القصة القصيرة والرواية . « الناب الأزرق » عمل متميز وجرىء فى تقنيته ، ولا شك أنها الرواية التى رسخت قدم كاتبها وقت ظهورها باعتباره قصاصا جادا واعدا . الأفكار المحورية التى تعالجها الرواية هى العطاء الذى يغرى بالاستغلال ، والحرمان الذى يؤدى الى الثورة ، وليست هذه طبعا بأفكار جديدة على عالم الرواية أو الأدب عامة وانما الجديد هو الأسلوب الفنى الذى تعالج به فى « الناب الأزرق » وهو الأسلوب السريالى الذى وجد منشأه أصلا فى الفنون التشكيلية ومنها استشرى الى سائر الآداب . وهو أسلوب يقوم أساسا على تشويه الواقع المرئى بما يعكس قبحه المعنوى وعناصر الفساد والاضطراب الفاعلة فى الوجود دون أن تكون دوما ظاهرة للعيان ، وهكذا تدور الرواية حول أم أرملة فقيرة ، تعطى أولادها كل ما عندها وهو لبن ثدييها ثم تتزوج بعد طول الحاح من رجل يتضح انه آفاق عاطل مستغل لا يلبث ان يستأثر بلبن ثدييها دونا عن الأولاد ، لكن الأم المعطاء تنبت لأولادها المزيد من الأثداء المدرارة مما يوحى للزوج بفكرة استغلالها فى مصنع لمنتجات الألبان وعن طريق التحالف مع صاحب البناية الذى يزوده بالدور الأرضى لاقامة المصنع و « خواجة » يموله لشراء الآلات . يتم ذلك بالفعل ويطرد الأولاد أصحاب الحق الطبيعى فى لبن الأم ، وتقيد الأم بالسلاسل وتمد منها الخراطيم الى المصنع وتتحول الى بقرة حلوب لا غير . الا أن الأولاد المحرومين المطرودين لا يلبثون ان يعودوا لمحاولة انقاذ الأم ، وهكذا فان الرواية تنتهى على نغمة آملة .

هذا الأسلوب السريالى قد يبدو سخيفا للوهلة الأولى . فنحن قد ألفنا تشويه الواقع فى الرســـم والنحت ولكننا اقل ألفة له فى

الرواية وخاصة فى الرواية العربية ، الا أن الأسلوب الصحيح للنظر الى هذا التصوير السريالى هو باعتباره مجازا فنيا أو شـــعريا ، كثيرا ما يكون أفعل فى نقل احساس الفنان بالواقع بصورة مكثفة وصادمة بسبب غرابتهـا ٠ والحق ان سريالية فؤاد قنـــديل هى سريالية خفيفة الجرعة اذا ما قورنت بالسرياليـــة الغربية ، فهى معقلنـــة ، وثيقة الارتبـــاط بالواقع وقلما تمعن فى الاغـــراب ٠ و « الناب الأزرق » اذا ما تجاوزنا واجهتها السريالية رواية سياسية مئة فى المئة تتناول مصر الساداتية الانفتاحية ، وليست شـخصية الأم الا مصر الحلوب المستغلة وليس الســادات ، وليس الخواجة ، الا رمزا لسياسة الانفتاح الاستغلالى وبيع الاقتصاد المصرى لتحالف الطفيلية المحلية والاستغلال الأجنبى ٠ ويبدو التوازى فى القصة بين احداثها وشخصياتها وبين الواقع السياسى المصرى فى الحقبة الأخيرة شـــديدا الى حد انى توقعت اذ كنت اقترب من النهاية أن يقتل « الأولاد » الزوج كما قتل السادات فى الحقيقة ودهشت حين رأيت القصة تنتهى نهاية غير دموية ، ثم زالت دهشتى حين أدركت انها كتبت عام ١٩٨٠ (رغم انها لم تنشر الا عام ١٩٨٢) وكانما كانت نبوءة لما حدث على نحو ما ٠ وغنى عن القول ان الكاتب لا يقول شيئا من هذا ، وانما هذا هو التفســير الواقعى لصـــورته السريالية التى تعيش فى الذهن بقوتها وغرابتها طويلا فى حين تنمحى منه سريعا صور الواقع الأليفة ٠

أما « السقف » وقد أدرجناها تجاوزا مع الروايات فهى قصة قصيرة بلا خلاف ولا ندرى لماذا يعدها المؤلف بين الروايات فى قوائم منشوراته ٠ ولنقرر من البدء ان هذه القصة لابد ان تحصى بين أفضل ما كتب بالعربية فى هذا الفن فى جيل ما بعد يوسف ادريس ٠ فهى تتميز باصالة الفكرة وحيوية فى المعالجة وتكثيف شديد للمعنى يطمح الى ذرى الشعر ٠ تبدأ القصة هكذا : « صحوت من نومى مذعورا

على صوت ارتطام شديد · أصخت السمع مفتوح العينين ، فلم يبلغنى غير صدى الصمت المكسور · نهضت بجدعى العلوى ، ونهضت زوجتى · مضينا نبحلق فى الظـلام بعيون فزعة ، نسال العتمة ، ونفتش فى أثاث حجرة النوم عن سر هذا الدوى الهائل ·· » من هذه البداية الآسرة للانتباه المستثيرة لفضول القارىء تمضى القصة بهذا النثر عالى التوتر فى محاولة من الراوى وأسرته لكشف سر صوت الارتطام وما تلاه من ظواهر عجيبة فى البيت مثل تحطم النوافذ والأبواب بدون سبب ظاهر · بعد طول حيرة يتضح ان سقف البيت يهبط ويدفع معه بالجدران التى يظهر بالقياس الهندسى · انهـا تغوص تحت وطأة السقف بمعدل ½ سنتيمتر كل ٢٤ سـاعة ، ولايترك الراوى التعس بابا بدون أن يطرقه فى سبيل العثور على تفسير علمى لهذه الظاهرة أو حل معمارى لايقافهـا ، الا أن كل جهوده وجهود من يستعين بهم تبوء بالخسران ويظل السقف يهبط ومعه الجدران كالقدر المحتوم وتتعذر المعيشة الطبيعية فى البيت فلا يعود ارتفاع السقف يسمح ببقاء أثاث البيت ولا يعود أهل البيت يقدرون على دخوله الا منحنين · ويصور الخطاب القصصى السقف كقوة قدرية غاشمة تكاد تتجسد ويصبح فعلها المدمر فعلا اراديا غير مكترث بتحطيم البشر المستضعفين : « أصر على هبوطه فى جبروت ، غير عابىء بحياتنا ولا بأرضنا ولا بمذلتنا · مضى يتجه الى صدورنا فى الحاح ··· ص ٤٨ ·

تضطر الأسرة مع ازدياد انخفاض السقف الى الخروج للعيش فى الحديقة ولا يملك الراوى فى مواجهـة عجزه المطلق عن فهم ما يحدث أو وضع حد له الا ان يتجه للغيب ، فيتساءل « ألا يكون ما حاق بنا غضبا ربانيا ·· ؟ » ص ٤٩ ·

وينغمس فى العبادة طلبا للخلاص ، الا أن الخلاص يبقى يراوغه · ويقول له أهل الخبرة خير ما تصنع أن تنتظر حتى يصل

السقف الى مستوى الأرض فتبنى عليه بيتا جديدا ، الا ان السقف يحبط خططهم جميعا بما يعكس نزوائيه القدر فيتوقف عن الهبوط قبل بلوغ مستوى الأرض بقليل فيتحطم الأمل الاخير وتبقى الاسرة شريدة واللغز بغير حل والاحســــاس بالقهر الكونى وانعدام الامل جاسما على النفوس ٠ وتحتم القصة بالعبارات التالية :

« الشمس تميل الى المغيب ، وأمامى تصطف جثث الأيام المقبلة (٠٠٠) كدت اختنق ، اختنق ٠ أطل من عينى دمع عنيد ، أدركت حجم المهانة فبصقت على الأحلام الهشة ، وصرخت ٠ وددت لو تهدم صرختى أركان الدنيـــا (٠٠٠) لكنى كعهدى دائما عدت فكتمت الصرخة ، ووقعت على قش المصلى المطل على النيل (٠٠٠) تنهدت وحدقت فى مياه النيل كأنى أسألها عن حظى ، ألفيت النهر تجمد وتحجرت أمواجه ، وما عـاد ماؤه يصـلح للشراب ولا للصـــيد ولا للابحار » ٠ ص ٥٥ ٠

القصة مجــاز رائع من أى زاوية ينظر اليها وجودية كانت أو اجتماعية ، فهى ترمز الى عجز الانسان أمام قوى الوجود القاهرة على أحد الوجوه ، والى عجز الفرد أمام القوى الاجتماعية الطاغيـة على وجه آخر ، والى وحدة الانسان الفرد المطلقة فى مواجهة مصيرية الوجودى والاجتماعى معا حين يضيق به الجميع ويتخلون عنـه فى مواجهة مصير لايملك أحد له دفعا ٠

والى جانب هذا وذاك يمكن قراءة القصة على المستوى المحلى باعتبارها تجسيدا لما آل اليـه حـال الانســان المطحون اجتماعيا واقتصاديا فى مصر الثمانينيات وفى القصة من الاشارات المستترة ما يسمح بهذا التفســــير ٠ كل هذه المعانى الفلسفية والاجتماعية توحى بها القصة من خلال نسيج واقعى مقنع بتفاصيله الدقيقة ،

ولغة متوترة ، سريعة الايقاع مناسبة للحالة النفسية المأزومة والحدث المتداعي . ولاشك ان هذه أفضل قصص الأستاذ قنديل مما أطلعنا عليه وليس في بقية قصص مجموعة « العجز » التي سبق الاشارة اليها ما يلفت النظر بصفة خاصة . وفي تقديرنا ان الرواية بصفة عامة هي المجال الذي تتجلى فيه موهبته بحق .

روايتا الأستاذ قنديل التاليتان تمثلان تحـولا في اتجاهه ، والبادي هو أنه لم يواصـــل الاهتمام بالأســـلوب السريالي الذي استعان به في تصـــوير رؤيتـه للواقع في « الناب الأزرق » . فـ « شفيقة وسرها الباتع » و « عشق الأخرس » كلتاهما واقعية المنهج وتدوران في الريف المصري . وللرواية الريفية كما هو معلوم تقليد عريق في مصر ابتدأ على يد أبي الرواية المصرية محمد حسنين هيكل واستمر من خلال طه حســين وتوفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وغيرهم ، ومن يقرأ الروايتين المذكورتين فهو مطمئن لا محالة الى استمرار هذا التقليد صحيحا معافى لدى الجيل الحالي من كتاب الرواية في مصر .

« شفيقة وسرها الباتع » هي عندي الوريث الشرعي والعصري لرواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوي ، فهي أيضا تدور حول الأرض . وهي وان كانت تفتقد الكثير من حيوية « الأرض » الا انها تمتاز عليها باحكام البناء ، كما ان الحيوية صعب تحقيقها في حيز رواية قصيرة مركزة تتعرض لقضايا متشعبة . وفي رأيي اننا اذا اتخذنا « الأرض » نقطة بدء ، فان «شفيقة» تعتبر رواية مضادة لها. فبينما رواية الشرقاوي تعالج قضية التمسك بالأرض حتى النهاية في مواجهة الاقطاع وكرابيج الهجانة في مصر ما قبل ١٩٥٢ ، فان رواية قنديل تمثل الهروب من الأرض والتخلي عنها بأي ثمن في مصر السبعينيات والثمانينيــات . وهكذا فانه بين هاتين الروايتين

اللتين يفصل بينهما أكثر من ثلاثين عاما نستطيع ان نشهد فداحة التغير الذى أصاب علاقة الفـــلاح المصرى بالأرض ·· شخصية « لاشين » المحافظ المتمسك بالأرض العارف بالواجبات والحقوق فى « شفيقه وسرها الباتع » هى صوت الماضى، هى من تبقى من « أرض » الشرقاوى ، أما ابراهيم وابنه صابر وغيرهما من الشخصيات فى « شفيقة ··· » فيمثلون فلاح اليوم الذى انقطعت أواصره ، مع الأرض فهو يفضل العمـــل الذليل فى المهجـــر العربى ، أو سواق ميكروباص ، أو البطالة المقنعة فى مكتب حكومى على فلاحة الأرض ، وفى النهاية لا يتردد فى جرفها من أجل ارضاء نزوات زوجة تتدلل أو سد حاجة استهلاكية ·

ويحســـن الكاتب من خـــلال النسيج الروائى فى الربط بين تفسخ العلاقة بين الفلاح والأرض من ناحية وبين انهيار العالم القيمى الذى كان يحكم سلوك الفلاح ، فقيم الارتباط بالأرض غير قيمة التخلى عنها ، ومن هنا فان الرواية تبرز ان قيم المدينة القائمة على الأنانية والصراع الاجتماعى قد أخذت تزحف على الريف مع غياب الارتباط بالأرض · وهكذا نرى « صابر » الرافض للأرض المحتقر لها والطامح فى الثراء السريع والسلع الاســـتهلاكية لا يحجم عن الاعتداء على شفيقة « عبيطة القرية » وسرقة أموالها وهى جريمة لايمكن تصورها فى السياق الأخلاقى الريفى التقليدى ، الا ان صابر ليس فلاحـــا تقليديا ، وانما هو فلاح « آخذ فى التمدين » ! ومن هنا يجىء عقابه الصارم فى سياق العدالة الفنية (Poetic Justice) فعلى الرغم من ان جريمته لا تكتشف فينجو بذلك من عقاب العمدة والشرطة ، الا ان الروائى يحكم عليه بالموت فى حادث تحت الجرار الذى يجرف الأرض الزراعية بأمر أبيه ، وبذلك يأتى موته الجسدى تأكيدا لموته المعنوى الذى سبق وقوعه · وموته هو أيضا عقاب أبيـــه ابراهيم الذى ضحى بالأرض فى رعونة شديدة ، وهكذا يفقد أرضه وبكريه

فى لحظة واحدة ومعهما هناءه الى الأبـد ، وكان قبل ذلك قد فقد صحته بالعمل القاتل فى المهجر العربى ٠

اذا كانت « الأرض » لعبـد الرحمن الشرقاوى بواقعيتهـا الاشتراكية معارضة Parody « لزينب » هيكل برومانسيتهـا الغالبة ، فان « شفيقة وسرها الباتع » هى بدورها معارضـة لـ « أرض » الشرقاوى ، وهى نعى حزين لعـالم آخذ فى الاندثار ليفسح الطريق لعالم آخر بالغ القبح ٠

الرواية التالية للأستاذ قنديل ، « عشق الأخرس » ، هى أيضا رواية ريفية ٠ والحق ان الكاتب يحسن صنعا باطالة المكث فالواضح من رواياته ان البيئة الريفية بطبيعتها وعاداتها ونماذجها البشرية ولغتها (اذ يدير الحوار بالعامية الريفية فى هذه الرواية) بيئة مألوفة له تمام الألفة ، كما أنه يتقن استخدامها فنيا لطرح موضوعاته الروائية ، « عشق الأخرس » اذن رواية ريفية الا انها مختلفة تماما عن سابقتها ، فعلى حين أن « شفيقة وسرها الباتع » تعالج كما أوضحنا مشكلة اجتماعية اقتصادية فى المقام الأول ، فان « عشق الأخرس » تستخدم المادة الريفية لاستكشـاف مشكلة وجودية ، هى مشكلة الشر فى الطبيعة البشرية : كيف ينشـأ وكيف يتمكن فى الفرد والمجتمع وكيف تكون محاربته ٠

تبدأ الرواية بداية دراميـة قوية : طفل فى الخامسة يفقد قلفته وأمه وأباه ونطقه فى يوم واحد ٠ أما قلفته ، فقد تم ختانه ، وهو راقد فى ألم بالغ ممنوعا من الحركة واللعب ، وأما أمه وأبوه ، فان أباه يعود من الخارج ثائرا هائجا فقد سمع من ينـال سمعة امرأته بالسوء ولا يهدأ الا وقد أشعل فيها النار فتموت ويذهب هو الى السجن ، وأما نطقه فان الولد ازاء كل هذا يحتبس صوته ويصبح أخرس مدى الحياة ٠

هذا الأخرس ـ الذى ينشـــأ فى كنف أقربائه ـ هو محور الرواية وراويتها الذى يشاهد كل شىء من خلال عينيه ، والرواية تتبع نموه من لحظة الختان حتى اكتمال الرجولة • وهو يعانى كثيرا من جراء نقصه فالكل يدعوه بالأخرس ويعامله بغلظة واحتقار فيما عدا فردوس ابنة عمه وبعض أقرباء أمه الذين يرعونه فى حداثته • وفى عزلته التى تفرضها عليه عاهته ومأساة أمه وأبيه •• تعذبه ظاهرة الشر فى الوجود ، أو بالأحرى فى قريته ، وهى كل ما يعرفه من الوجود على أى حال :

« بدأت أفكر فى هذه الســـن فى مســـألة الشر المنتشر فى الأرض • هالنى حجم الشر المسيطر على الكون ، لماذا نسمع كل يوم وبلا انقطـــاع عن فلان الذى قتـــل ، وعن بهيمة فلان التى سرقت أو سمت ، وفلان الذى ضرب زوجته وطردها ثم طلقها (•••) ما كل هذا الشر ؟ » ص ٦١ •

ويزداد تسلط فكرة الشر عليه حين يتقصى بعد ان كبر فيعلم ان حياة أمه وأبيه وعذابه هو وخرسه ، كل هذا كان نتيجة وشاية كاذبة ، فسيرة أمه كانت النقاء بعينه • ويلجأ فى حيرته وتخبطه الى الغيب بحثا عن جواب (مثلما فعل بطل «السقف» سابقا) : « أمشى أتمسح بالمسجد ، أطل من النوافذ القدسية • ادس نظراتى داخل البهو الكبير • هل ربى هناك فادعوه ؟ سأصلى ، حتما سأصلى • سأركع • سأسجد سأقبل التراب والحصى والحصير • سأبكى • سأقطع وجهى قطعا صغيرة كدورق مهشم • أعصره رحيقا مالحا وأسكبه على المنبر وأقول يارب • يارب الدنيا وخالق هذا الكون العـــامر • دعنى أتكلم • قل للســـانى الممتد داخل حلقى كطريق مسدود • كن • كن • بأمر ربى يا لسانى كن لسانا ينطق • ينطق بالحق ولا شىء غير الحق » ص ٧٥ وعند هذا الحد من الرواية ينبلج للقارىء مغزى خرس البطل • فهو رمز للخير والحق فى هذا العالم

ولكنه عاجز أبكم أمام قوة الشر الطاغية المستشرية . فعجز البطل عن النطق هو أيضا عجز الخير عن مكافحة الشر ودحره . على أن ضراعة الأخرس للمجهول لاتنتشله من حيرته ولا تأتيه بجواب ونراه فى موضع آخر من الرواية يتوجه بالخطاب الى ربه مرة أخرى :

« ماذا تبغى يارب بالتحديد ، أنا جاهل تمـــاما لما تريد . ساعدنا . مد يدك الينا . يبدو ان كلماتك المقدسة غير كافية كى تنقذنا من خطايانا الحتمية التى نتردى فيها كل دقيقة .. » ص ١٠١

ويفلت الزمام من يده تماما حين يعلم ان ابنة عمه « فردوس » التى أحبها بجماع قلبه قد سقطت ضحية مثل غيرها لابن العمـــدة « الوطواط » الذى غرر بها فوضع بذرته فيها ثم تركهـــا لمصيرها (لاحظ رمزية الأسماء الوطواط قوة شريرة مرتبطـــة بالظلام ، أما الفتاة فهى لدى الأخرس « فردوسه المبتغى ») . هنـــا يقرر الأخرس ان الشر لا يكافح الا بالعنف ، فلا يتردد فى قتل ابن العمدة ولا يكرثه ان شخصا غيره يتهم بالجريمة ، فهو يعلم ان هذا الشخص وان كان بريئا من هذه الجريمة الا أنه قد ارتكب جرائم أخرى ومنها الاشاعة الكاذبة التى أدت الى مصرع أمه وسجن أبيه قديما . بعد ذلك يعرض على فردوس الزواج سترا لها وتحقيقا لحلمه القديم الا انها ترفضه وتحاول الانتحار فينفضح سرها ويريد أبوها واخوتها قتلها الا أن الأخرس يتصدى لحمايتها باستماتة من لايحفل بشىء ، وحين يؤويها فى داره وينام فى تلك الليلة فى حال شديدة من الاضطراب وهو يعلم أن أهلها قادمون ثانية فى الصباح تأتيه رؤيا فى المنام مفادها ان النار وحدها هى القادرة على تخليص القرية من شرورها وأن حياته الواعية التى ابتدأت بحرق أمه يجب أن تنتهى بالدمار الشامل ، بحرق العالم كله . ويبدو كل هذا طبيعيا منطقيا فى مسار الرواية . وخاصة أنه كان قد خطا الخطوات الأولى على طريق العنف الدموى بقتله ابن العمدة وتركه غيره يؤخذ بجريرته .

على أن المؤلف لم يرد لروايته على ما يبدو ان تنتهى بهذه الرؤيا الثورية التدميرية التى لاتبقى ولا تذر ولذلك فانه ـ للأسف ـ يقحم نهاية مفتعلة وغير متداعية من السياق على روايته فيجعل فردوس تفيق من غيبوتها (عقب محـاولة الانتحار) فى الصفحة الأخيرة فتصارح ابن عمها « الأخرس » بما لم يسمعه منها من قبل : انها تحبه وتقبل الزواج منه وهى التى رفضته فى اليوم السابق ورفضت حبه طوال نشأتهما معا (الا باعتباره حبا أخويا) وعلى التو يصطلح البطل مع ذاته ومع الدنيا وتصبح الرؤيا الجديدة هى أن الحب وليس العنف هو الحل وتختتم الرؤية بهذه العبارة :

(٠٠٠) لا داعى اذن للنار ٠ الخير موجود والشر موجود ، ولكن الحب يكفى ، وحده يكفى » ص ١٢٦ ٠

وفى هذا تسطيح مخـل للمشكلة وفرض لرؤيـا على العمل من خارجه ، فالرواية التى تطرح مشكلة الشر والعنف على امتداد الحدث الروائى كله ، لا يمكن بحال أن تقدم الحب فجأة فى آخر لحظة باعتبـاره » وحده يكفى » وكان جديرا بالكاتب اما أن ينهى الرواية على الرؤيا الدمارية التى تنحدر منها طبيعيا أو انه كان يطور الحدث بشكل آخر بحيث يسمح بسيادة الحب فى النهاية ٠

تلك اذن المعالم الفكرية والفنية الأساسية لفن فؤاد قنديل الروائى ٠ وهى معالم لم تكتمل بعد فالأستاذ قنديل كما نعلم من أغلفة كتبه الخلفية مازال فى منتصف العقد الخامس من عمره وفى أوج نشاطه الابداعى ، على انها ان تكن بعد لم تكتمل فقد توفر منها ما يستحق الرصد والتنويه وهو ما حاولنـــا ان نقوم به فى هذه الدراسة القصيرة ، وقد رأينا منها أن الأستاذ قنديل مشغول بقضايا مجتمعه الآنية دون ان يغفل عن مشاكل الانسان الوجودية (ولعله يستطيع مستقبلا ان يستغل دراسته المتخصصة للفلسفة على نحو

أبعد غورا فى طرح هذه المشاكل مما فعل فى « عشق الأخرس ») ٠ وقد رأينا انه أيضا لايحجم عن التجريب الشكلى حين يريد ، كما فعل فى (الناب الأزرق) وان كان لايسترسل فى ذلك دونما هدف اجتماعى واضح ورأيناه قادرا على خلق مجاز قوى قابل للتفسير على مسـتويات عديدة مثلما فى قصة « السقف » وأخيرا رأيناه أكثر ما يكون على سجيته الفنية حين يكتب الرواية الريفية ٠

وأخيرا لا ينبغى أن نختم هذه الدراسة بدون أن نغدق على لغته الروائية ما تستحق من ثناء ، فهى لغة بسيطة سلسلة عصرية دون أن تنحدر الى الأسلوب الصحفى ، وهى لغة قادرة على الكثافة الشعرية حين تتطلب اللحظة النفسية أو الموقف الروائى منها ذلك ٠ أما الحوار فينساب فى تلقائية وخفة لاتستشعر معها يد الصانع ، وخاصة فى « عشق الأخرس » حيث اختار الكاتب أن يضع الحوار باللهجة الريفية المصرية ، وان كنا لانعرف لماذا فعل ذلك هنا فى حين وضع الحوار بالفصحى فى روايته الريفية الأخرى « شـــفيقة وسرها الباتع » وأغلب الظن أن هذا ليس الا عرضا من أعراض تخبط كتاب الرواية العربية من هيكل الى ما بعد نجيب محفوظ بين الفصحى والعامية فى لغة الحوار ، وهو تخبط سيدوم بعد طويلا ٠

الطبعات المستخدمة فى هذه الدراسة كلها قاهريه كالآتى :

— « الناب الأزرق » ، المطبعة الفنية ، ١٩٨٢ ٠

— « العجز » وتشـــتمل على « السقف » وقصص أخـــرى ، دار الهلال ، ١٩٨٣ ٠

— « شفيقة وسرها الباتع » ، دار الغد العربى ، ١٩٨٦ ٠

— « عشق الأخرس » كتاب اليوم ، ١٩٨٦ ٠

الأســطورة الشعبية فى روح محبات

د٠ محمد على الكردى

هذه الرواية العجائبية (روح محبات ، صدرت عن « المركز المصرى العربى عام ١٩٩٧) م التى يستلهمها الكاتب « فؤاد قنديل » صراحة من عالم الأساطير والمرحلة الطوطمية بوجه خاص ، ليست مجرد سرد رمزى لواقع الانسان المصرى وأحلامه التى تتجلى فى أبسط صورهـا وأكثرها حدة وبروزا فى عالم القرية فحسب ، وانما هى كذلك كشف لآليات الأسطورة نفسها وطرائق نشأتها ونموها وتضخمها فى إطار المخيلة الشعبية حيث تتلاشى الحدود بين الواقع والخيال بين المنطق والأحلام ٠ وليس من شك فى أن جماليات هذا التضفير المحبك بين عالم الحيوان والطير وبين عالم الانسان الخاضع لحتمية القوانين الاجتماعية الصارمة لا تأتى من فراغ ، فهى تقوم على رصيد واسع من ثقافة المؤلف وخبرته العميقة بأسرار التراث الشعبى المصرى والعربى من خلال أدب السـيرة والرحلة والحكاية وما نسميه حاليا عالم الفولكلور ٠

ان هذه الحكاية ذات الطابع « الفانتازى » أو الخيالى المحلق تدور حول أحلام الخصوبة التى يمثل الديك ، كما كان الأمر عليه

فى المعتقدات الطوطمية القديمة ، الها من آلهتها المرموقة ، كما يرتبط الديك فى تراثنا الشعبى بمكانة عالية ومهابة وجلال قدر عظيمين خاصة أنه حامل العرش فى قصة « معراج » النبى ٠

ويقوم المؤلف بطرح هذا التصور العجائبى من خلال مجموعة من الأحداث التى تصور لنا ، من جهة ، علاقة الرجل بالمرأة فى اطار الأسرة التقليدية التى تناط بها أساسا وظيفة التناسل والانجاب والتى تتحدد فيها العلاقات العاطفية كنتيجة تابعة للزواج وليس كسبب من أسبابه ودوافعه ، كما يقدم لنا ، من جهة أخرى ، عن طريق التواشج والتلاحم والتداعى بين الأحداث العلاقات الخبيثة أو الملتوية التى يمكن أن تربط بين شيوع ظاهرة على المستوى العام وبين دور السلطة السياسية والاعلامية التى سرعان ما تحاول السيطرة عليها وتوظيفها لصالحها ، وهو دور يبرع الكاتب فى تصويره على ضوء الدراسات المعاصرة لعالم الاعلام والدعاية والمعلوماتية ، ولكن فى صورة كاريكاتورية بالغة الاثارة ٠

ان أسطورة « الديك » ، التى ترمز فى حكاية « محبات » ذات الاسم المعبر اشتقاقا ودلالة عن ظاهرة الحب والخصوبة ، لا يمكن أن تقوم الا على أساس من التوحد بين الانسان والطبيعة بجميع كائناتها ومخلوقاتها عبر ظاهرة أساسية وجذرية تحددها وظيفة الحياة نفسها كتأكيد للوجود واستمراريته أمام الموت والفناء ٠ الا أن الأسطورة ، التى تنشأ أساسا لتفسير ظاهرة من الظواهر الطبيعية التى تعجز العقلية البدائية عن تفسيرها تفسيرا علميا منطقيا ، لا تنشأ ، كما ، يبدو دفعة واحدة ولا تميل الى الثبات ، كما هو الحال فى بعض الشعائر الدينية ، وانما هى فى الواقع ، كما يؤكد لنا « كلود ـ ليفى ـ ستروس » تنمو وتتنوع وتنزع فى النهاية الى « عقلنة » وجودها ٠ وهذا ما يفسر لنا الموقفين

اللذين نقع عليهما ، فى حكاية « محبات » تجاه ظاهرة الديك الأسطورى ٠

الموقف الأول هو موقف الرجال والصبية ، وهو موقف ملتبس ، فى البداية ، ولكنه سرعان ما يتحول الى عدوانية صريحة ، وذلك لما يربط بين الديك وبينهم من أشتراك وتنافس فى عنصر الذكورة ٠ على هذا النحو ، نرى « رشوان » زوج « محبات » يتحد بداية بالديك ، فهو « يماثله فى الطول » ، كأنه يميل الى الاعتقاد بأن الله « عوضه بهذا الديك الذى أخلى له مكانا رحبا فى قلبه » (الرواية ص ٩) ٠ الا أن هذا الاتحاد التلقائى سرعان ما يتبدد حينما يحس « رشوان » بمناسبة الديك له ، وبمدى افتتان زوجته به الى درجة اعتقادها أو ظنها بأنه « بنى آدم مسخوط » ، وتورطها بكلام عن الموروث ذى ايحاءات جنسية سافرة مثل الاشارة الى « جنية البحر التى اختطفت شابا وتزوجته وبعد أن شبعت منه خنقته » (الرواية ص ١٠) ٠ وليس من شك فى أن تمسك « رشوان » بهذه العقلانية الظاهرة ، على الأقل فى البداية ، لا يعبر فحسب عن الوظيفه « الثقافية » للرجل فى المجتمع الأبوى ، وانما هو كذلك موقف دفاعى ونوع من الحماية النفسية ضد ما تمثله المرأة من قوة شهوانية عاتية فى مجتمع يضفى عليها خصائص الطبيعة وصفاتها مقابل الثقافة ٠ وتدفع هذه العقلانية الواهمة أيضا « رشوان » ، فى البداية ، الى أن يرى فى الديك « حارسا » لزوجته ٠ وهو دور ـ كما نعلم ـ ملتبس أيضا لما يتصل بمفهوم الحارس من دلالات الانابة والبديل ، موضع الثقة والشك فى الوقت نفسه ، تماما كما تصور « ألف ليلة وليلة » الدور الملتبس للطواشى حراس الحريم ، وما يمثله هذا الدور فى اللاشعور من هاجس الخيانة مع « المارد الأسود الجبار » ، الذى يشكل نقطة انطلاق عملية القص ، والذى تشكل الحكاية ، فى

نهاية الأمر ، الدرع الواقية للمرأة حياله ، وذلك بقدر ما تتصل الحكاية بعالم التوق والرغبة والغواية والاغراء بأحلام الارجاء من أجل متع أكثر تشويقا وتحليقا ، متع الكشف واكتناه الأسرار الخفية التى تغلف ، عند المرأة ، جوهر الحياة والبقاء بغلالتها البراقة وجاذبيتها التى لا تقاوم ٠

وليس من شك فى أن مشاكسة الصبية للديك قد تبدو تعبيرا مألوفا عن عدوانية الأطفال المحرومين من نعم الحياة وبهجتها ، الا أنها قد تبدو أيضا محاولة لترتيب الواقع على عملية تنامى الأسطورة ، ولكن هيهات فالأحلام أقوى من الواقع ، وذلك بقدر ما تعمل على تجاوزه وتخطيه الى قوى غيبية تشجع حاجة الانسان الى طاقة سحرية ونزعات جمالية تسمو به وتحلق الى ما لا نهاية ٠
أضف الى ذلك أن الظاهرة الاحتفالية تمثل فى القرية نوعا من المناسبة الخارقة أو الاستثنائية التى تبهر القلوب وتخرج الناس من عالم المعاناة والعذاب اليومى ، فهى تطلق الانسان المطحون من قيد العلاقات الاجتماعية والوظيفية ليعيش متساوقا مع عالم الطبيعة وقوانينها الكونية المطلقة ، حتى وان كانت مراسيم الاحتفال لا تخلو هى نفسها من تراتبية وهيراركية تذكره ، بين الفينة والفينة ، بواقعه الفعلى ، وأشباح عودته الى عالم قهره وهيمنة المتسلطين على رزقه ومعاشه ٠

أما موقف النساء من الديك فمختلف تماما ، فهو بعامة موقف المتعطش الى الحب والعطاء والاشباع باستثناء الراقصة التى تمثل عالم اللذة الجدباء والمتعة الطارئة التى لا تؤسس حياة راسخة ولا تنتج ذرية صالحة ٠ وتبدأ رغبة « محبات » فى العشق المثمر ، الذى يكنى عن غريزة الأمومة الكامنة فى كل أنثى ، بداية بالغة الدلالة ، وذلك بميلها اللاشعورى الى تسمية الديك رغبة فى التوحد

بعالمه أو تحويله الى عالمها باضفاء الطابع الآدمى عليه ، كما أن ردها لزوجها عن المضاجعة فى الوقت نفسه ، يؤكد شوقها المكبوت نحو الآخر ، أى نحو ما لا يحققه واقع الزواج من الاشباع المأمول والخصوبة المرجوة · وليس من شك فى أن اختيار اسم « الملك » ، وهو أسمى الأسماء ، لما يجمع بين هيبة المكانة وسطوتها وبين فاعلية الكلمة الخالقة فى اطار العقلية السحرية وعالم الشطح الخيالى اللذين ينتهيان بتحويل رغباتنا الدفينة الى واقع ملموس وواقعنا المنقوص نفسه الى أحلام وأوهام ·

ويتجلى هاجس الانجاب عند « محبات » بعد حادثة مرض الدجاج وموته المتلاحق ، الأمر الذى ترى فيه ، من جهة ، اشارة خفية الى انعدام الذرية والذى يدفعها ، من جهة أخرى ، بفعل هوس الاخصاب الى تأويل حركات الديك ونظراته واضفاء صفات الادراك والفهم والقصد على كل خطوة يقوم بها بحيث يختلط الواقع بالخيال وتمتزج الحقيقة المرفوضة بالوهم الى درجة الشطح الذى يعيد ترتيب عناصر الواقع بما يتفق وعالم الرغبات الدفينة التى لا تجد سبيلها الى التحقق الا عن طريق التوحد بحياة الحيوان أو الطير الذى يستحوذ فى سعيه الغريزى الدءوب نحو التكاثر وكأنه يقوم بعملية سحرية خارقة ، على لب « محبات » وعقلها وكيانها كله ، فتفقد كل احساس بالفوارق والحدود القائمة بين عالم الانسان والحيوان ، وذلك بفعل الطبيعة العمياء التى تجمع بين سائر الكائنات والمخلوقات فى بوتقة الحياة الواحدة المصدر وان تنوعت أشكالها واختلفت مظاهرها فى هذا الكون العظيم ·

وتتحقق عملية التوحد الجنسى لدى « محبات » مع الديك عبر عناصر يبرع الكاتب فى تصويرها بتمكن وبراعة لعل أهمها عنصر « الرؤية » الذى يربط لديها بين حالتى اليقظة والنوم ولحظتى

انبثاق الفجر وتراجع الليل ، وهى مازالت طريحة الفراش بجوار زوجها : « على ثقة أنها لم تكن غافلة أو غارقة فى غيبوبة النوم رأت منقاره وعرفه خارج النافذة » ص ٤٩ كما تعكس هذه الرؤية المفترضة للديك رغبة الأنثى لدى « محبات » فى استعراض الجسد ومفاتنه أمام مرآة الآخر ، وهى على هذا النحو ، تشكل أساس الفتنة الأنثوية والسر العجيب لسعى الخصوبة فى كيان الطبيعة التى لا تكتمل ولا تتضوع الا باتحاد الكائنات والمخلوقات وتناميها عبر التعدد والتكاثر اللامتناهيين ٠

أما العنصر الثانى فهو عنصر « الماء » الذى يعبر عنه الاحساس الأنثوى الأصيل بالحاجة الى الرى والبلل والذى تجسده خير تجسيد نشوة ملء الصفائح والجرار من حوض الطلمبة والنافورة ، والذى ينتهى عند « محبات » بنوع من الارتخاء والذوبان والانصهار الكونى مولدا لديها حالة لا ارادية من الثمل والسكر يغيب فيها الوعى والعقل ولا يبقى الا هذا الترنح الهائل والتفتت او الخدر الذى يرد كل كيانها الى جزئيات الحياة ومكوناتها الأولية من حرارة ورطوبة وطراوة ويبوسة وضياع ووجود وفناء وانبعاث :

« كانت محبات تقريبا ولعدة مرات قد أرشكت أن تضيع فى غيبوبة من هول الدهشة ٠٠ عالم متواصل من الدهشة والجنون يتقلب فيها وتتقلب فيه ٠٠ بروحها وقلبها وجسدهـا وعقلهـا وحواسها ٠٠ الدهشة تتولد واحدة بعد الأخرى فوق فرن الأسئلة الساخن البارد ، الحار الرطب ، الطرى الصلب ، المعتم المضىء الواقف الجارى ، النائم الحالم ، الحى الميت ، الضائع الموجود ٠٠ وليس ككل وجود وأى وجود » (الرواية ، ص ٥٣) ٠

تبقى أمامنا نقطتان علينا الآن أن نتقصى أبعادهما من خلال حكاية « محبات » مع الديك ، وهى أولا علاقة الأسطورة بالسياسة ،

وثانيا عملية الارتباط الوثيق بين القص أو الحكى نفسه وبين آليات بناء الأسطورة ونموها فى العقلية الشعبية ٠

أما بالنسبة لعلاقة الأسطورة بالسلطة السياسية فهى علاقة تقوم أساسا على الهيمنة والسيطرة خاصة أن الأسطورة تشكل جزءا لا يتجزأ من البنية الثقافية والأيديولوجية للجماعات البشرية ٠ فالأسطورة ـ كما قلنا ـ تقوم أو تنشأ بداية لتفسير ظاهرة طبيعية لاتستطيع العقلية البدائية أو الساذجة تفسيرها تفسيرا منطقيا ومن ثم تلجأ هذه العقلية الى العنصر الخارق أو العجائبى لتستخدمه بدلا من الأسباب الموضوعية فى تبرير ما يصعب فهمه وتصديقه ٠ وعلى هذا النحو تشكل الأسطورة ضربا من الشطح اللامنطقى أو الخيالى الجامح الذى قد يهدد بتضخمه العشوائى بعض المصالح المستتبة أو يشكك فى مصداقية ومشروعية الطبقات المهيمنة ٠ ومن ثم وجب على كل سلطة سياسية على قدر معين من الوعى بمصالحها وامكانيات بقائها واستمراريتها استثمار الأسطورة وتوظيفها بحيث لا تتعارض مع سطوتها وهيمنتها الاجتماعية ٠

لذلك نرى السلطة تعمل على تحويل الابداع الفردى الى ملكية عامة بحيث يفقد هذا الابداع خصوصيته ويندرج تحت مظلة النظام العام : « قال رئيس المباحث : اقترح يا باشا تعيين حراسة عليه ٠٠ هذه ثروة قومية ٠٠ هذا الديك لم يعد ملكا للأستاذ رشوان وحده ٠٠ انه ديكنا كلنا ٠٠ ديك الوطن » (ص ٢١ ـ ٢٢) كذلك يتجلى استبداد السلطة فى محاولة العمدة الاستيلاء على نصف ايراد الفرجة مع تحويل موضوع الديك العجيب الى ظاهرة سياحية ومزار قومى ٠ وهنا يظهر التعارض واضحا بين المصلحة الفردية ومحاولة بعض المهيمنين على المراكز القيادية استغلال سلطتهم ونفوذهم فى تحقيق مكاسب غير مشروعة ، وهو الأمر الذى يتيح للكاتب فضح وشجب بعض التقاليد والعادات القبيحة

التي تكتظ بها كثير من المصالح الحكومية بطريقة شبه سافرة تحت مسمى تقديم الخدمات السريعة وتخطى التعقيدات الادارية والروتينية ٠

« العمدة : ماذا تقرأ ؟

رشوان : أقرأ كتبا فى التاريخ والعلوم الزراعية وسير العظماء ٠٠

العمدة : لا فائدة من كل هذا ٠٠ اذا أردت أن تفهم الحياة فاقرأ فى السياسة والاقتصاد ٠

رشوان : هل السياسة قالت أعط العمدة النصف ؟ ٠

العمدة : نعم ٠

رشوان : متى قالت ذلك وأين ؟ ٠

العمدة : قالته منذ زمن ٠٠ عرف سنه الرؤساء القدامى واتبعه الخلف خلف الخلف ٠٠ » (الرواية ، ص ٢٥) ٠

واذا كانت السلطة المخولة لبعض الأفراد تغريهم بالفساد واستغلال مناصبهم فيما يحقق مصالحهم الشخصية ، فهى كذلك تلغى عندهم كل فاصل بين المبادىء الأخلاقية وبين « ضرورات » الفعل أو السلوك العملى الذى ـ لا شك ـ قد يخرجنا من الأزمات والمواقف الحرجة ، الا أنه يتنافى مع قناعاتنا العميقة ، وهذا ما نراه فى كثير من الحلول السياسية التى يراد لها حل النزاعات بين الدول ، فهى مهما تكن أشكالها وصيغها القانونية براقة لا يمكنها الا أن تعكس علاقات القوى على أرض الواقع فى هذا المعنى نرى العمدة ، حينما طالب أهل القرية بقتل الديك شكا فى كونه وراء

وباء حمل نساء القرية جميعا ، يتعلق بأهداف التروى والتريث لينقذ الكنز الذى يدر من ورائه ربحا وفيرا ، وحينما يكتشف المصاب الجلل فى عقر داره يطلب من شيخ القرية تبرئة البنات من المسـئولية والدعوة الى تزويجهن من شباب القرية درءا ، كما يزعم للفتنة ، الا أن الشيخ ، الذى يمثل هنا الحق والفضيلة ، يتورع عن هذا المطلب ويدعو أهل القرية للعودة الى شريعة الله والاكثار من الصلاة والصدقات والدعاء طلبا للمغفرة (ص ١٤٤) ٠

أما بالنسبة لما أسميناه بآليات خلق الأسطورة وتناميها من خلال العقلية الشـعبية فتبرز هنا عبر عمليـات من التهويل والتضخيم ، التى يشارك فيها ليس فحسب بسطاء الناس والأطفال ، وانما أيضا وسائل الاعلام التى تغذى مشاعر الظهور والاعلان على حساب تأصيل الحقائق والتثبت منها ٠ اننا هنا بصدد ظاهرة جماعية تتجاوز بكثير ارادة الأفراد ومقاصدهم الفعنية بحيث نراها تتأكد عند الذكور بالتأكيد على جوانب القوة (المنقار ، المخالب القوية) والهيبة (العرف) لدى الديك ، وعند الاناث بتضخيم جوانب الجاذبية والاغراء (الريش والألوان الزاهية) ، وذلك من غير شك تعبيرا عن مشاعر النقص والاحباط التى يعانيها الشباب فى قرية لا تحقق له أدنى أنواع الاشباع البدنى أو الروحى ٠

ولعل هذا الاحساس القوى بالاحباط وعدم الاشباع الفعلى ، هو الذى يدفع « محبات » نفسها فى حاجتها الغريزية نحو تحقيق الأمومة ، وذاتها فى الوقت نفسه ، الى التمرد على لغـة الواقع ومفرداته الموروثة التى تجعل من المرأة كما مهملا أو أداة سلبية لا هدف لها الا تحقيق رغبات الرجل والرضا بما قسم لها من دور التابع الذى لا خيار له ولا ارادة فى تقرير مصيره ٠ ولعل هذا ما يرمز اليه أيضا قتل محبات غير المقصود لزوجها عند تشاجره مع الديك ، وهو الذى يمثل بالنسبة للمرأة مجرد حلم بالسعادة

والخصوبة والتحقق ، بينما يستطيع الرجل ـ كما فعل « رشوان » ـ التعبيرية عن همه باللجوء الى البدائل والرجوع الى أيام العربدة واللهو المباح قبل الزواج ٠

إن أسطورة « الديك » اذن ليست مجرد هلوسة موقوفة على شخص « محبات » أو تعبيرا عن تخبط قروية بعينها بين احباط الواقع وشطحات الوهم والخيال ، انها ظاهرة جماعية تلبى حاجة المرأة الريفية أو الشرقية بعامة الى تحقيق حلم الوجود وتأكيد الذات ، وعبر المرأة ـ التى تجسد قمة الاحباط البشرى فى ظروفها الماثلة منذ قيام المجتمع الأبوى ـ حاجة كل الساعين التواقين الى تحقيق أحلامهم السعيدة ، والذين تعوزهم ، فى الوقت نفسه ، القدرة الحقيقية على كسر حواجز الواقع وحتمية الظروف التاريخية الموروثة ٠ الا أن الأسطورة ـ الحلم اذا بلغت حد الهذيان سرعان ما تتحول الى صنم نقيم له الشعائر والطقوس والى عبودية لا نستطيع الفكاك منها الا بمزيد من الأوهام والشطحات اللامتناهية ٠

الخرافة بين الناب الأزرق

وشفيقة ٠٠ وسرها الباتع

د٠ عبد البديع عبد الله

« فؤاد قنديل » روائي يكتب للرقعة العريضة من القراء لا لارضاء النقد والنقاد ، فالقراءة الأولى لأعماله لا تبدو فى صالحه ، فمن يبحث عن توهج المعنى وعمق الدلالة والالغاز الرمزى ووعورة الصنعة الفنية لن يجد شيئا منها وسيجد العكس تماما ٠ أعمال هادئة متزنة الى حد الاستفزاز ، رصينة خاملة الى درجة « الاحتجاج » ٠ نلخصها عادة بكلمة « تقليدية » ، وان كانت فى وصفها الصحيح حديثة متجددة بمعنى أن الشكل الروائى عنده ليس غايه يخطط لها منذ البداية ويتأنق فى رسمه ليكون هدفا بذاته محدثا فيك تلك اللطشة المفاجئة المدهشة ، بل العكس هو الصحيح فالشكل عنده لا يزيد على الشكل المألوف لأى فلاح مصرى بجلبابه الريفى الأزرق الذى نحل لونه من حول كتفيه ورسغيه وركبتيه ولكنه يحمل فى صديريته محفظة جلدية ضخمة تجير لونها ولكنها تنتفخ بأوراق النقود ٠ هذا هو فؤاد تنديل فى رواياته فاذا قرأته بحب تكشفت لك ما ورائياته وبدأت تفكر فى هذا التكنيك الهادىء الناعم الذى

سلخك من عالم يضجرك بصناعياته الى عالم صغير جميل ينساب بهدوء كما ينساب ماء المساقى عبر القنوات ومنها الى الأرض البراح ٠

والأولوية الأولى التى يستشعرها قارىء « فؤاد قنديل » انه « صاحب قضية » ، وأن قضيته بوضوح شديد وبلا مواربة هى « مصر » ، ومع ذلك فهو أقل الروائيين صوتا فى الحديث عن الوطنية أو ادعائها وأقلهم حظـا فى تحمل النجومية وتبعاتهـا ٠ واذا كان من الأدباء من علا صوته وخفت نتاجه ففؤاد قنديل لا يملك الا نتاجه ٠

اربعة اوجه لعثمان الشحات

فى روايته « الناب الأزرق » هبط عثمان الى الحى شريدا لا مال له ولا صنعة عنده فاختار عمل من لا عمل له وامتهن التسول واقترن باسمه « عثمان » لقب « الشحات » ٠ واستطاع أن يقسم حياته قسمة عادلة فالنهار للتسول والليل للمتعة فى « بوظة » نعيمة السمينة بشارع « يزيد » بعد أن يغير ملابسه ويستحم ويتعطر ويتحول الى وجيه من وجهاء الحان حتى كانت نهاية عمله بمحاولة سرقة محفظة رجل أثناء وضوئه فنال علقة وهرب الى حجرة فى مسكن نعيمة ريثما يستعيد أنفاسه ٠ وانتهزتها نعيمة فرصة لتقص ريشه وتحتفظ به فى عشها ، لكنه كان طائرا جارحا أصابها وطار ليحط على فرشة جرائد أمام بلكونه المليحة التى أسرت قلبه منذ رآها لأول مرة فخر ساجدا للصنعة الالهية ٠ لكنه لم يحظ بحلمه فقد صدمته كبسة بوليس وأدخل السجن بتهمة احراز المخدر فغاب فترة ثم ظهر بوجه جديد وعمل جديد « سمسار عقارات » « فأصبح اسمه يكتب على جدار المقهى » عثمان الشحات : « سمسار » ٠ واضطر الى الاقامة بمسكن نعيمة حتى يجد مكانا

يأوى اليه . ونجح بتواجده الدائم فى الحى أن يكون معلما من معالمه . واتخذ سكنه مكان بواب أحاله بالحيلة الى التقاعد . وانقض على المليحة التى تزوجت وأنجبت وترملت أثناء غيابه فى السجن مجددا رغبته الزواج منها ، وباللين والالحاح والتخويف من القيل والقال وقعت فى قبضته فتزوجها وبدأ معها مشروع امتصاصها وقد أخذ منها كل شىء بعد أن حاصرها بقبضة فولاذية لا تقوى معها على رفض أو تمرد .

٢ ـ سنلاحظ أن تحولات عثمان منذ نزل بهذا الحى الى أن انتهى مشروعه انعكست على ملامح وجهه وشكله ، فعندما وصل الى الشارع وصفه الكاتب بأنه : « هزيل نحيل كهيكل عظمى .. أسود الوجه مدبب الأنف ، أما عيناه فغائرتان كأنهما تودان التراجع أو الاختباء ، والى جانب أسماله المتهرئة نبتت له لحية » .

فالهزال الذى يحيل الجسم الى هيكل عظمى هو حرمان من ضرورات الحياة ناشىء عن العجز أو الفقر . وهو تصوير مادى للفقر . أما قوله واصفا عينيه بأنهما غائرتان كأنهما تودان التراجع أو الاختباء فتصوير نفسى لأن ملامح العيون لا تدل على مثل هذا المعنى ، والرغبة فى التراجع تكون عند التردد أو الخوف من الفشل ، أما الاختباء فلا يكون الا خوفا . وعلى هذا تكون العيون بغورها مترددة خائفة لأن صاحبها قد انتوى أمرا مريبا . لذلك كان وجهه أسود . والاشارة الى سواد لون الوجه اشارة هجائية لم تتكرر فى وصفه تحولات عثمان لأنه استبدلها فى موضع آخر بقوله : « بشرة سمراء » أى بوصف يخلو من النقد . من هذا التصور المبدئى للشخصية نرى أمامنا شخصا جائعا شرهـا انتوى أمرا مريبا . وتحقق هذا الظن بعد ضبطه متلبسـا بالسرقة وضربه واختبائه عند نعيمة فانتهت خطوته الأولى لتحقيق طموحه بالفشل .

وبعد أن أيقظت المرأة التى عشقها ارادة الحياة فى نفسه مرة أخرى نفض فراش الخوف وخرج الى الحياة للسعى بائعـا للجرائد تحولت ملامحه فأصبح : « أصلع كبير الأنف مستدير الوجه قصير القامة ، جاحظ العينين كث الحاجبين .. مبتسما دائما وكان من قبل عابسا ، خفيف الحركة دائب النشاط رغم عثرة فى قدمه اليمنى ورغم جسده الثقيل ، وكان قبل ذلك بطيئا مملا سقيما لا يدنو منه ولا يقترب اليه الا الذباب ؟ .

لاحظ أن عينيه عند حضوره الى الحى لأول مرة كانتا غائرتين فأصبحتا « جاحظتين » . وتحول العيون على هذه الصورة ليس تحولا حقيقيا بل هو تحول نفسى فجحوظ عينيه اشتهاء محروم عبر عن الرغبة فى المرأة التى عشقها ولم ينل منها مأربه ، كما أنه يمكن أن يكون دالا على رغبته أن ينهل من الحياة قدر ما يستطيع ، ولذلك اقترن بجحوظ عينيه أمر آخر هو الابتسامة بعد العبوس وخفة الحركة بعد السقم والخمول . والابتسامة على ما تدل عليه من رضا تدل كذلك على التوقع والتشجيع والأمل . والحركة تكمل المعنى فهى ارادة تحقيق أمور مستحبة له تعادل ارادة الحياة نفسها وقد نجحت فى أن يتغلب على معوقات نشاطه كعثرة قدمه اليمنى وثقل جسده .

وحينما فكر فى التقدم للمرأة التى أحبها تهيأ للمسعى فاتخذت صورته بعدا جديدا يرسم وقارا وان كان مصطنعا تمثل فى صورته الثالثة : كرش منتفخ وبشرة سمراء وشعر أسود كشعر الزنوج ومسبحة فى اليد وزبيبة فى الجبهة وجلباب فضفاض وخاتم ذهبى كبير فى خنصره الأيسر » .

انظر كيف تحول عثمان من رجل نشط حرك الى رجل يبدو عليه الرضى والتقوى « المسبحة وعلامة السجدة » « زبيبة فى الجبهة »

واليسار « الكرش المنتفخ والجلباب الفضفاض والخاتم الذهبى فى خنصره الأيسر » وهى مؤهلاته للتقدم الى المرأة التى عشقها حتى وهى أم وأرملة « أم أحمد » والالحاح عليها بطلبه حتى وافقت على الزواج منه فحدث له التحول الرابع وأصبح : « رفيع العود طويل القامه يرتدى البيريه فوق رأسه والسيجار فى فمه وله أذنان كبيران يشوب بشرته اخضرار » • أى أنه تحول من رحل شرقى الى خواجا مستغرب • ورفع العود وطول القامة رشاقة لا ضعف توائم تحوله الجديد الى رجل يستعد لنتعامل مع الأجانب « الخواجات على وجه الخصوص » الذين بدءوا يدخلون الشارع من الطريق الذى شقه لهم بزواجه من أم أحمد الرافد الحقيقى للمشروع • وهو لم يأخذ منهم الا الصـــورة الخارجيـــة التى عبر عنها بالبريه والسيجار ، أما جوهره فكما هو • ولعل الكاتب كان يسخر منه حينما وصفه بأن له « أذنان كبيران » أى أنه حمار •

٣ ـ وعثمان الشحات لا يملك مؤهلات الحياة كما يعيش أصحاب المهن أو الحرف ، فهو لا يعرف شيئا يدر عليه مكسبا الا أن « يلقح جتته » ، وبالالحاح يتحول الى صاحب حق حتى يستميت للحصول عليه • وكان من اللازم أن يسقط • لكنه لا يسقط الا بعد أن يسلخ ضحاياه • فهو لا يخجل من التسول مادام يدر عليه دخلا مناسبا ، ولا يستحى من السرقة ـ ان استطاع ـ فهو لا يعرف شيئا اسمه القيم ، وما يؤمن به هو مكسبه الخاص ، وربحه هو وسط هذا الزحام البشرى ، ولذلك يتلذذ بامتصاص حياة غيره ، وكلما امتص أكثر ازدادت أنيابه قوة وطولا ، وكلما استطالت أنيابه أكثرت الامتصاص وهكذا تدور حياته • تودد بنعومة الأفعى الى نعيمة السمينة بائعة البوظة التى تعرف كيف تعامل الرجال وتعيش بينهم فائقين أو سكارى ، فأحبته وفتحت له الحانة والبيت فامتص الكثير من خيرها وكان على استعداد أن يستمر فى الامتصـــاص لولا أنها عكرت حياته بطلب الستر والزواج • ولأنه بلا قيم رفض

فكرة الزواج بالمراوغة ، فلما ضيقت عليه الخناق دعاها الى الحرية الكاملة فى الحب كأنه داعية أو فيلسوف اجتماعى يرفض الالتزام كمبدأ أساسى وان لم ٠٠ يرفض المتعة والعبث ٠

أما أم أحمد فاحبها وأراد خيرها لنفسه فتزوجها وفرض عليها أن تهمل أولادها من زوجها الأول ثم أولادها منه وتتفرغ له وحده ولمشروعه فسجنها فى قفص حديدى وأخذ يوظفها ليجمع من ورائها ثراءه ونجاحه ٠ وكان لابد أن تنتهى خطوته الثانية كما انتهت خطوته الأولى بالاخفاق والفشـــل لأنه أراد أن يوقف الزمن ففاجأه بأن الأطفال أصبحوا شبابا والضعاف الذين كانوا لا حـول لهم أصبحوا أصحاب ارادة يستطيعون ايقافه ورصده ٠

ام احمد وشفيقة وفرحانة

١ ـ وأم أحمد ٠٠ هذه المرأة الخرافة التى تمحور عليهـا طموحـــه اجتمعت فيها خصـــال ثـلاث كمعادن المنجم تنتظر من يكشفها ٠٠ الجمال والقوة وطيب العطاء ٠ رآها فى المرة الأولى وقد أطلق نظراته فوقعت على احدى الشرفات بعمارة الدريدى : « امرأة باهرة الجمال موفورة الصحة فخر ساجدا للجمال الربانى الأخاذ واضطرم قلبه بحبها فدق فى أرضها أوتاده » ٠ وحرك جمالها نشاطه فخرج باحثا عن عمل أمام شرفتها ٠ ورآها فى المرة الثانية بعد خروجه من السجن « فوجىء بأنها تزوجت وأنجبت أحمد » فاشتعلت رغبته فى الانتقام من نعيمة لأنه تصور أنها سبب سجنه وحرمانه من امرأة الشرفة ٠ ورآها للمرة الثالثة وقد مات زوجها فتغلغلت فى نفسه قناعة بأن الله « يؤيد مسعاه ويأخذ بيده ويهديه أفضل السبل ، بل ويحطم ما يقابله من عقبات وكأنه قد قرر أن يعوضه عن أيام الكفر اللعينة وأيام السجن القاسية » ٠ ورآها فى

المرة الرابعة وقد تقدم اليها خاطبا وقد « تمددت فشغل جسدها العريض نحو نصف الردهة وابناها أحمد وخالد مرتميات على صدرها السمين وهي مستندة برأسها على الجدار وتركت جسدها الطويل العريض واديا يرعى فيــه والداها » · فحين رآها في المرة الأولى استفزت فيه حب الحياة وارادتها فتحرك باحثا عن عمل · وفي المرة الثانية حرك مرآها رغبته في الانتقام لأنه حرم منها ، أما المرة الثالثة فأشعلت أحلامه مرة أخرى بموت الزوج وان بدا واضحا تحول أسباب اهتمامه بها من دافع محرك لحياته الى نهم يسعى للايقاع بها واستنزافها · وهنا تبدو المفارقة في شخصية كـلا الرجلين : الزوج المتوفى والزوج القادم · الأول كان رجلا ممتلىء الرجولة والقوة ولذلك كان موته مفاجأة للناس « وما هي الا شهور قليلة حتى فوجىء الجميع بوفاة زوج أم أحمد فحزن الحي كله عليه وعلى شبابه ورجولته » فالناس تحزن على الرجل الذى مات لأنه كان رجلا وشابا ، ولنا أن نتخيل ما نشاء من الصفات التى تخدم معنى « رجولته وشبابه » وما توحى به من حب الناس له مقابل الرجل الآخر الذى سيحل محل الراحل العظيم وقد تقدم منها « فاغر الفم ، مبتسما في بلاهة · أسنانه البيضاء تبرق من خلال وجهه المعتم » · فالنهم والرغبة في استنزاف المرأة تعويضا عن حرمان بزواجها من المتوفى أو رغبة في الاستمتاع بنعيمها جعله فاغر الفم مبتسما في بلاهة من لا يصدق ما وصل اليه ــ رآها ممددة يستحلب طفلاها من ضرعيها الكريمين فظهرت اسنانه البيضـــاء شرسة قاطعة تبرق من وجه حاقد « معتم » · ولعل السؤال الذى يفرض نفسه هذه المرحلة من التحول هو ·· لماذا رضيت أم أحمد به زوجا وقد رفضته أكثر من مرة ؟ رفضته دون أن تبدى له سببا معقولا للرفض ، وان كان واضحا أنها تحتقره وتستطيع أن توقفه عند باب بيتها لا يتجاوزه بكلمة تنطقها قاطعة كالسيف باردة كلوح الثلج وان بدا لفظها مرحبا « نعم يا عثمان » · مع ذلك تزوجته

أو وقعت فى شركه لأنه عرف كيف يكون ناعما كالأفعى متلونا لينا حتى التف حولها : نعم يا ست الستات ، • وأوقعها فى شراكه وبدا على الفور مشروع ابتزازها بحق الزواج • والغريب أنهـا استسلمت له استسلاما كليا أفقدها الرفض أو الاحتجاج أو حتى الاحساس بالألم فتحولت من انسانة الى شىء خامل لا تتكلم •• ولا تسمع ـ ولا تتحرك • لا تستجيب لنداءات أولادها الذين حرمهم الزوج من ضرعيها الأساسيين وضروعها ـ التى تكونت من الرضاعة فى بطنها وفخذيهـا ـ بمشروع طموح للألبان بمشـاركة الخواجا « هنتر » الذى جاء باسم الانفتاح يصطاد أمواله بالاتفاق مع الزوج الأنانى ويمد خراطيمه من ضروعها الى معمل الألبان حتى اذا تحول حليبها للعصير •• أى عصير حتى وان كان عصير الدماء •

وهنا يبدأ التفكير فى مخرج بعد أن فقدت أم أحمد قدرتها على الحركة والكلام والاحتجاج والرفض فيأتى الحل من أولادها الذين هبوا بثورتهم دفاعا عن الأم فقطعوا الخراطيم وأغلقوا الباب فى وجه الأب النهم • ان تحول أم أحمد من امرأة جميلة مرغوبة الى زوجة الى أم معطاءة بدائية فطرتها الطيبة التى لم تحجب لحظة قدرتها على التمييز • أما تحولها الى جسد مستنزف وعجزها عن الاحتجاج فأمر غريب ولا مبرر له • فاذا كانت قبلت الزواج من عثمان لأنه لوح لها بما يخدش سمعتها من « لغو الناس وحكاياتهم التى يختلقونها كلما جمعهم الفراغ » • فقبولها لا يبرر خضوعها المستسلم لزوج شره وهو ضعف لا يستحب ولا يبرره فنيا ما تحمله أم أحمد من ايحاء ورمز •

٢ ـ ولعل صـــاحبنا قد أدرك ما فى أم أحمد من خمول وسلبية فعالجه بشكل أكثر صدقا مع فنه فى شخصية « شفيقة » فى روايته الأخرى « شفيقة وسرها الباتع » ، ففى كلتا الشخصيتين سمة مشتركة انهما شخصيتان لهما دلالة واحدة ويقصد بهما شىء

يتجاوز مساحة الواقع الذى تمثلانه · ويستطيع كل منا أن يفسر الشـــخصية ويردهـــا الى معنى فى عقله ربما يكون فيزيقيـــا أو ميتافيزيقيا ، ولكن تبقى الشخصية فى الفن بالصورة التى هى عليها أهم وأقوى من التفسير ·

ولأن الكاتب مشغول بأزمة وطنه حملت الشخصية من الايحاء وما يمكن أن يكون دالا على بعض مراحـل عذابهـا · فاذا كان الاستسلام قد فرض على أم أحمد الصبر حتى يحررها أولادها ، فالوضع اختلف مع « شفيقة » التى يصفها الناس بأنها « عبيطة » تعيش فى رعاية السيدة اسمهان وتقضى يومها جوالة بين أهل القرية وأحيانا تطلب النقود فيعطونها يوما أصبحت شفيقة أمل « فرحانة » فى الانجـاب فمنذ تزوجت « ابراهيم » لم تنجب ولم تشعر بالطمأنينة على الرغم من شبابها وجمالها · وهى تدرك أن العيب فيها فزوجها ابراهيم أنجب من زوجته الأولى « أم صابر » صابر ورقية وشادية وكوثر ومرعى · وتزوجها لأنه يريد أن يجدد شبابه بشبابها · أما « فرحانة » فتريد أن تؤمن حياتها بالذرية ، وقد دلتها احدى نساء القرية الضليعات فى الأمور النسائية أن انجابها مقترن تستحم بماء استحمام شفيقه لأنها فتاة طاهرة · هكذا أصبح تقبل فرحانة الشرهة الى متاع الدنيا معلقا بحمام شفيقة العبيطة » · والغريب أن عجز فرحانة عن الانجاب لم يحل دون شراهة تطلعها الى استنزاف زوجها فى أشياء لم يألفها أحد فى القرية : « أريد راديو ترانزستور أحمله فى يدى واستمع اليه ·· أريـد تليفزيون · أريـد غســالة كهربائيــة · ابن لى دارا تقطعت ملابسى وقدم بهـــا العهـــد · بطلت موضـــة ملابسى » ·· الى آخر قائمة المطالب التى تشترطها عليه متدللة قبل أن يجمعهما الفراش · جيل آخر يختلف عن جيل الزوجة الأولى التى أنجبت له أولاده وأقامت له بيته وحياته من عجين وخبيز

وطهى للطعام حتى أصبحت ملابسها لا تسلم من رائحة الدخان وروث البهائم والبصل والثوم والعرق ، فتطلع ابراهيم الى عطر الليل وجماله فى « فرحانة » ، لكنها كانت ابنة زمن آخر مستمرة الرغبة عاجزة عن العطاء

٣ ــ والتحول الذى دلت عليه « فرحانة » لم يكن صفة خاصة بل تيارا جديدا يمثل تحولا فى نفس جيل جديد لانت عريكته فاســـتمرأ الخمول والأخذ ، وفقد الاحساس بانتماء الى الأرض والواجب وروح الاستمرار الحضارى المنتجة ، يعيش منتهزا فرص سعادة كاذبة ٠ فصابر ، الابن الأكبر لابراهيم استكان الى حياة العبث واللهو بمساعدة صديقه الثرى « متولى » ٠ فلما سجن الصديق احتار صـــابر فى مورد لهوه فلم يجد أمامه الا شفيقة العبيطة التى يحكى الناس عن حزام تلفه حول وسطها فيه ثروة من العملة الورقية لا تفعل به شيئا ولا مانع من الاستحواذ عليه فهى عبيطة لا تحسن الكلام ولا يخطر لأحد أنها تدخر ثروة تحت ثيابها البالية ومظهرها الرث ٠

وخارج أسرة ابراهيم اكتوت الحاجة « اسمهان » بعقوق لا معنى له ولا مبرر من أولادها فلكل منهم هدفه الخاص الذى فرغ له : « عهدى » لم يزرها الا ليبحث عن أوراق تخصـــه ، و « كامل » تزوج من ثرية وتفرغ لها ٠ و « شحاتة » يريد تحويل البيت الى مخزن علف يتاجر فيه ٠ ولا يدفعون لها مليما أحمر رغم أنها أنفقت على تربيتهم كل ما تملك من أموال ، والأرض سلمها أبوهم متنازلا عن حق أمهم برغبتها فى العطـاء لأولادها فباعوها وتفرقوا كل منهم فى ناحية ٠

بل ان التحول الغريب فرض نفسه على « ابراهيم » فهجر الأرض سعيا للحصول على كسب أكبر بالعمل فى بلد من بـلاد

الثراء العربى يلبى به طلبات الزوجة النهمة للأشياء فيرفع قامته عزيزا أمامها بعد أن خذله عجزه المالى عن الوفاء بحاجاتها ٠

ونجح ابراهيم فى العودة بعد اغتراب سنتين يحمل ما يرضى زوجته فرحانة ، كما نجح صابر فى المحافظة على حياته اللاهية بعد سجن صديقه متولى بالانفاق من مال « شفيقة » ٠ ولكن كلا النجاحين كان كذبا وكان من الضرورى أن تنجلى الحقيقة من وراء الزيف . وكانت النتيجة مأساوية ٠٠ فقد استعادت « شفيقة » فى لحظة خاطفة وعيها وانتقمت من صابر ، وتكلفت المصادفة باتمام بقية الانتقام ٠ وتحول شفيقة لم يكن متوقعا لأن الرواية لم تعط من المؤشرات ما ينبىء عن احتمال وقوعه ، لذلك لم فجأة كتلك النيران المتولدة عن احتكاك السكين بحجر المسن ، وأحداث ما يراد منه فى لحظة من لحظات التنبه النادرة ٠

الفن والالتزام الأخلاقى

و « فؤاد قنديل » كاتب أخلاقى ملتزم يصر على هزيمة الشر فى أعماله الروائية على الرغم من ارخائه العنان لشخصياته حتى تصل الى أقصى مدى تستطيع الوصول اليه من اللعب والمغامرة ٠ ففى روايته « الناب الأزرق » انتهى مشروع امتصاص لبن أم أحمد الى الفشل بعد أن ثار أولادها من أجلها وأنقذوها من غاصبها وطردوه من بيتها ، وفى « شفيقة وسرها الباتع » أعطى الكاتب ابراهيم الفلاح فرصته فى تحقيق ما تصور أنه طموحه من هجر للأرض والسفر الى الخارج للعمل وجلب مال أوفر ، الى العودة بشخصية جديدة « عملية » تسأل عن الربح والفائدة فاختار هجرة الأرض والزراعة وامتلاك « ميكروباس » اشتغل بالتبادل مع ابنه صابر راضيا بكسب سريع غير مدرك أهمية الأرض كمعنى للاستمرار والتواصل الحضارى بين الأجيال ، فجر عليه رفضه الكوارث ،

واستطاع الكاتب أن يوازن بين طبيعتين من طبائع البشر الأولى أصيلة موروثة والثانية أنانية طارئة ٠

فكما أن هناك ٠ أم صابر مقابل « فرحانة » ، هناك « لاشين » مقابل « ابراهيم » ٠ ولاشين هو الأخ الأكبر المتعلم المعلم المسئول المحبوب من أهله وقريته ٠ التمس العذر لأخيه فترك الأرض التى ورثها مع أختيه لابراهيم يزرعها ويساعده على خدمتها ، كما يقوم « لاشين » كذلك بدوره فى تعليم أطفال القرية تعليم من يؤسس جيلا ويبنيه لا من يؤدى واجب الوظيفة ٠ وهو رجل واع بماضيه متطلع الى مستقبل مشرق ٠ مدرك لأحوال الحاضر ومتغيراته ٠ لذا يستعين ٠ بقدر يحسد عليه من التحمل وضـــبط النفس والتسامح على مواجهة أزماته ٠ ولعل نقاء هذه الشخصية أمر غريب الا أن تكون نموذجا ، والفن بطبيعته ضـد الشخصية النموذج لأنه يحرمها ــ أى النموذج ــ من نقاط اشعاع هامة تنير أبعادا أخرى فيها ٠ وربما يكون تواجهها مع نقيضها مما يساعد على تكامل الرؤية فيما بينهما ٠

وقد تكون شخصية ابراهيم أكثر ثراء وصدقا لأنها حملت جوانب القوة والضعف البشرية وكانت صادقة فى جميع حالاتها ٠ فابراهيم حين تزوج وأنجب وبنى لبناته المستقبل انما فعل ذلك بكده وتعبه وعرق زوجته التى شاركته حياته ورفعت له ولأولادها منه بيتا آمنا ٠ فلما أحس بحاجة الى المرأة بعد أن كبرت زوجته اختار فتاة جميلة يجد معها سعادته الشخصية ، فاذا كان قد ضعف أمام طلباتها التى لا تنقطع ، فذلك ضعف انســانى مفهوم مبرر ٠ ولذلك كانت صورة ابراهيم بقوتها وضعفها صورة ناضجة متكاملة حتى فى عنادها الذى لم يكن مفهوما ٠٠ ذلك العنـــاد الصبيانى الذى واجـه به ابراهيم زوجتـه الأولى أم صابر التى استنكرت أن يمزق الأرض بين ورثتها ليقتطع جزءا من نصيبه فى

الأرض ويبنى عليه دارا لفرحانة . كانت أم صابر ترفض الأمر كله بقوة ارادة لم يعهدها فيها من قبل . وكان عناده المضاد مفهوما وهو يثبت لفرحانة انه صاحب القول النافذ اذ كان اصرار أم صابر خطرا هز ثقته فى رجولته أمام فرحانة وأم صابر ترى أن فرحانة لا تستحق أن تهدر الأرض لتبنى عليها منزلها ، واذا كانت تود الانفراد بابراهيم فليكن لها ذلك ، وستترك لهما دارها وتعيش فى « خص » صغير على الأرض محافظة عليها حتى تعود من جديد اليها خضرتها وحياتها ، وكأنها تدرك أن ضياع الأرض ضياع للغد ، وقد صدق حدسها فقد ضاع ابنها وغدها « صابر » حينما أصر ابراهيم بالخديعة أن يجرف الأرض ، فالبلدوزر الذى جرف تربة الأرض حمل فيما حمل جثة الابن « صابر » الذى آوى اليها هاربا بعد سقوط الميكروباص فى المصرف ونجاته من الغرق .

التصوير الخرافى بين أم احمد وشفيقة

ويميل « فؤاد قنديل » فى كثير من أعماله الى تعميق الحدث الروائى بمعنى أو تصور مستمد من « الخرافة » ويدخل هذا المعنى فى النسيج الروائى فيذوب فيه ويتخذ دلالة أخرى خاصة لها علاقة مختلفة بالموضوع الروائى . كما فى تصوير المرأة المعشوقة فى « الناب الأزرق » وقد تمددت فشغلت نصف مساحة الردهة فى بيتها كأنها بقرة ، فأولادها مرتمون فوق صدرها يرضعون من صدرها ، ويتوسع الكاتب فى التدليل على خصوبتها وحيويتها وصحتها فيحولها الى رمز للخير المنهوب من خلال اسقاط بعد آخر لها . فما أن يراها الرجل الشره على هذه الصورة حتى ينحنى على صدرها ويرضع حتى يتجشأ ، ثم يقدم حليبها لضيوفه بدلا من الشراب .. ثم يحولها الى مورد حليب لمعمل ألبانه فيمد

أنابيب شفط الألبان من صدرها الى ماكينات المعمل · ولا ينتهى تصوره عند هذا الحد بل يستمر خياله فى الابتكار ، فأمام حاجة أطفالها للرضاعة وحرمانهم من صدرها القمت كل واحدا منهم لحم بطنها فتدفق الحليب وأصبح لها ثدى اضافى فى بطنها يجاور سرتها · وكما حدث لبطنها حدث الشيء نفسه فى فخذيها وساقيها وأصبح لها أثداء اضافية تطعم بها الجائعين ولا تكل فالخير فى أى موضع منها فائض وعميم وهى بمساحة طبعها معطاءة خيرة مادام عطاؤها لمن يحتاجه ويفتقر اليه · فلما استولى « عثمان الشحات وبطانته » على أثدائها بوصلها عبر الخراطيم الى المصنع وعزلها فى سرير حديدى سجينة مقيدة رهن ارادته التى لا تشبع تحول عطاؤها الى دم لأنها لم تعد تعطى بتلقائيتها السمحة بل بالاكراه ، ولم يعد صدرها يرضع من يحتاج الى غذائها بل يستنزفه من يتطلع الى الثراء الأنانى فتحول حليبها الى دم · ومن السهل القول بأن أم أحمد هى « مصر » فى مرحلة معاناتها ·

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن « شفيقة العبيطة » فهى بنت معاقة اعاقة عقلية ، ترعاها الحاجة « اسمهان » وعلى الرغم من خيبتها فى أبنائها وجحودهم لم تتردد فى احتضان « شفيقة » مع أنها كما يبدو من حالها لا تنتظر من العناية بها شكرا أو جزاء فالبنت غائبة الوعى عن مثل هذه المجاملات والواجبات الاجتماعية · لكن حبلا من الثقة والطاعة ربط بينهما فلا تثق شفيقة فى أى فرد من القرية الا الحاجة اسمهان ولا تطيــع الا اياها · وبشـــكل ما أصبحت السيدة مسئولة عنها · ولم تكن شفيقة « تثير اهتمام أحد من سكان القرية بحضورها أو غيابها فهى من أولئك الناس الذين لا يخطرون على ذاكرة معارفهــم الا اذا شاهدوهم · ولكنها تتحول فجأة الى بؤرة الأهمية وتصبح العلاج الشافى للمرأة العقيم والفرج للشاب الطائش الذى يبحث عن المال · وندهش عندما نجد

الفتاة الفقيرة اليتيمة الغائبة الوعى تحمل مفاتيح السعادة للباحثين عنها خصوبة أو ثراء • وهى غائبة الوعى يعبث بها العابثون ويسرقونها ويضربونها ويمرغون دماءها فى التراب ، لكنها فى لحظات نادرة خاطفة يتوهج وعيها وينتقم • وتكفيها تلك اللحظات القليلة من استعادة الوعى لتثأر لنفسها وتهزم طغيان العابثين بها • فمثل هذه الشخصيات تثرى العمل بما تحمله من ثراء التصور وخصوبة الايحاء •

وهناك رمز « الجمل » الذى يقف الأخوان لاشين وابراهيم من أمره على طرفى نقيض • هو جزء من ميراثهما من أبيهما ، ولكنه الجزء المقيد الموقوف بوصية من الأب كالأمر « اياكم وبيع الجمل أو اهماله » • وصارت الكلمة قيدا على الرغم من تغير الزمن وضيق ابراهيم من علفه دون أن يجنى منه فائدة لزراعته • أما لاشين فينتشى لمرأى الجمل وكأنه يرى قطعة من تاريخه الخاص وتاريخ أسرته ، وكأنه يقف بعلو رأسه يتحدى الزمن • كان لاشين يبحث عن الشيخوخة فى ملامحه فلا يجدها بينما يرى ابراهيم أنه شاخ ولا فائدة منه ولا مانع عنده من بيعه لكن الوصية قيدت لاشين فسكت ابراهيم أمام اصرار أخيه عند رفض بيع الجمل لتدبير نفقة سفره ، وسكت عن بيع الجاموسة والعجلة أمام اصرار أم صابر ، ولم يبق أمامه الا الأرض الموروثة يقسمها ويأخذ كل أخ نصيبه فيها ويبيع ابراهيم من نصيبه • لكن هذا الحل لم يرض الجمل • فعندما نام لاشين واستغرق فى نومه مهموما حزينا لما آل اليه أمره وأمر أخيه ببيع جزء من أرض أجداده الموروثة رأى الجمل ثائرا محتجا تطل من شدقيه رغوة الغضب أما عيناه فكانتا بشرين من لهب ، والأخوان يتبعان الجمل محاولين اللحاق به قبل أن يصل الى المزلقان المغلق لمرور قطار سريع ، لكن الجمل عبر المزلقان وسحقه القطار واغرقت دماؤه الأرض • فيهب لاشين ويذهب الى أخيه ليراضيه • فالجمل لم يقصد منه فى هذه الرواية معنى التحمل

والصبر المرادفين لكلمة جمل ، بل اتخذ معانى أخرى فيها عظمة الماضى وعزته « فالجمل عال كأنه جمل فوق جمل » ويسير فى أناة وثقة ويوزع على الجانبين فى تيه وعزة ، وهو مهيب يمشى بحركة مهيبة يرفع ساقا ويخفض ساقا يرتفع فى خفة وينبسط على الأرض فى حنان • وفيه سمو يتطلع اليه عشاقه فى شوق « ظلت رأسه هناك فى السماء ولاشين القصير نسبيا يحنى الرأس الى الخلف ويتطلع اليه فى شوق » • ومع أن الرواية ربطت الثروة الموروثة بمعنى الجمل فى الارتقاء والرفعة والسمو والرزانة والثقة والحنو فقد تزامن مع صفاته معان أخرى أهمها عدم مناسبته لواقع الحال ولا جدواه فى خدمة الأرض فكان التفكير فى التخلص منه وبيعه دليلا على الروح العملية النهازة التى ترى التصرف فيه أفضل من الاحتفاظ به على مضض وان اختلفت فى ذلك الرؤى والأهواء •

روح محبات الكاتب والكتاب

د. مصطفى الرزاز

الكاتب المبدع فؤاد قنديل شخص بالغ الأدب محافظ ملتزم قلوق ، وعلى قدر من الحساسية ، فهو كما رأيته يغلق على نفسه أسرارها كي تتفاعل وتنساب عواطفه من الداخل بينما يحتفظ على السطح بالمظهر المحافظ البروتوكولي .

وعندما قرأت روايته الأخيرة « روح محبات » كتابه الأخير وجدته يدعونى الى أعماق خزائنه ، ويفصح عن مكنوناتها التى تنطوى على عمق تأملى ونزعة فلسفية وموقف من الوجود ومن القدر ، يخطو فى الميتافيزيقا بنفس القدر الذى يدوس فيه الواقع الملموس .

واقع الأمر أنه أسرنى فعلا بكتابه هذا الذى قرأته بتمعن المفتون ، ففيه شاعرية ، وروحانية ، واباحية ، واقع أرضى وتحليق أثيرى ، فيه صدق ومراوغة ، وهو نص سوريالى واسطورى فى آن واحد ، وفى الكتاب ايضا نظرة بصرية تشكيلية مهيمنة فى الوصف والتصور للمواقع والتفاصيل فى العناصر والخلفيات فى الألوان والأضواء والانعكاسات والرسم بالظلال ، وفى حيرته بين

الانحياز للفطرة ، او الى تمرد العقل ، وفى حديثه عن نار الجدل حول العلاقة بين الفكر والغريزة وبين المدينة والبدائية ٠

توحدت فطرته مع العقل ، وتحددت شخصيته كنتاج لهذا القران ، فاصبحا كما يقول : « معا وكلاهما يتنازع ملكيته » ٠

يقول : أين اليقظة وأين الحلم ؟ ٠٠ أين الأسـطورة وأين الرؤية ؟ ٠٠ أين الوهم وأين الحقيقة ؟ اختلط كل شىء فى لحظة ممتدة فى زمن غائب وسكون حاضر ، وقد أتيحت للفطرة أن تنتصر على كل شىء وتقدمت فى غية كل عقل أو وعى أو تبصر ٠ ويقول وذابت الموجودات فى فيض العشق الطبيعى المحموم ٠

وأحلام الكاتب أسطورية وملحمية ويتضح ذلك من الافتتان بالقدرة على التحليق باعتبارها تخطى للمحدود الأرضى الى اللامحدود الأثيرى ، بدءا باهدائه الذى يشـبه نشيد الجهاد الى روح البطل المحلق فوق كل ما ننعم به من خيرات ، والذى ينعكس وجهه النبيل فى كل قطرة مياه ٠

وفى اشارته الى تكوين العالم من الشمس والليل والنهار ، دون الأرض والبحر والجبـال ، يؤكد تصوره بأنه عالم سماوى ، يحلق فوق عالم حسى مادته حب وجنس وغذاء ، ونوم وظل ونور ٠

وليوازن بين الخيال الأسطورى المحلق والأقدار الملحمية من ناحية ، وبين الواقـع الأرضى من ناحية أخرى ، يلجأ الى فكـرة المرجعية التى تلح برأسـها من آن لآخـر من المقدمة التى استعار

مدخلهـا من كتـاب « الغصن الذهبى » لـ « جيمس فريزر » عن الطائر الراعى والحامى من شرور الطبيعة ، والبشر والحيوان الذى يتحول الى طوطم متوحد فى طبيعته مع القبيلة التى تعتقد أن أسلافها تنحدر منه ، الى استخدام فقرات من الأغانى الشهيرة ليعطى بعدا من فن « البوب » الذى يعتمد على العناصر المألوفة كمفردات تعبير شديدة الواقعية والالحاح والاقناع ، كما يلجأ الى استخدام آيات مختارة بعناية من القرآن الكريم فى محاولة شبيهة بمن يضع الهوامش لتوثيق مقولته • وأحيانا ما يستخدم بعض النصـوص أو الشروح التفصيلية شديدة الواقعية لملامح القرية وأخص عناصر الاستخدام اليومى كالطين المبلل بالتبن وسلوك الدجاج والخراف والديك الرومى ، والأكلات الأثيرة والمشاهد شديدة الألفة كمداخل ركائز الاقناع فى قصص الخيال العلمى ، ليمسح على سيرة الديك المعجزة واقعية وقبول •

وقد برع الكاتب فى وضع الديك ـ بطل الرواية فى موقع يتوسط وجهات النظر المتعددة من منظور رشوان الزوج ، ومن وجهة نظر محبـات الزوجة ، ومن محم أهل القرية ومن زاوية القارىء • فيراه رشـوان ـ الزوج « ديكا عجيبا بصحيح » وديعا تقف العصافير على ظهره فلا يمسها ، ويحط الحمام الغريب أمامه فلا يلاحقه ، ويقنع بأنه عطية سماوية ومصدر نعمة ، وتعويض عن الحرمان من الخلفة ، لم يره نائما أبدا •• ديك النهار والليل ، وأصبح مطمئنا على محبات اذا غاب عنها لقضاء بعض الواجبات أو السفر لأن الحارس موجود • رشوان الغافل الذى يظن أن الديك ميمون والذى حين يراوده الشك تباغته زوجته بقولها : (هذا اسمه بطر) • يتساءل عندما أقترب من الحقيقة : ما هو الحال الآن يارب ؟ ويطارد نفسه بنداء ملحمى : الفضيحة تطاردك ، ولا تنتهى بموتك •

وتراه محبات الزوجه وهو يفترس الفرائس ، وتعجب لأنه لا يؤذن ، وتوقن انه انسى مسخوط ، وتجرى حوارا مع الشيخ برهام حول ظنونهـــا النظرية بعلاقة الديك بالســـحر والتحول ، وتطلب الفتوى الشرعية ، وتستغفر الله العظيم فى الوقت الذى تسلم ذاتها طواعية للديك ليستبيحها فتختلط عبـــارات الأدعية والتسبيحات والاستغفارات فى الوقت الذى ترتكب الرزيلة مع هذا المخلوق العجيب بصورة متكررة دون أى احساس بالندم أو الخجل وعندما تدعو الله الغفران تتجنب أن تقرن دعاءها بنية الاقلاع عن هذا الفعل الفاضح محاولة تبريره ٠

انه لا يد لهـــا فى ذلك ، لأنه ـ مكتوب ومقدر ، ومن ثم فهى ترفض تعرضها للفضيحة ـ كله الا الفضيحة ـ وتبرىء نفسها بالنسبة لزوجها فتقول ٠

« وأيمانات المسلمين ما جرحت احساسه بكلمة ، ولا قصرت فى أى شىء » وعندما لاحت لها فرصة الاختيار دست السكين فى ظهر ذلك الزوج المخدوع حماية للديك العاشق وتعيش على طرف الجبل بعد غروبه عنها لشهور طويلة ثم تبادر بنسج الحيل وممارسة الحذق لتسبك قصة البراءة الزائفة ٠ وتهيم على وجهها تطارد سراب أثر الديك الهارب منادية : ارجع يا ملك ٠ ارجع يا روح محبات ٠

أما أهل القرية فيرون الديك طرفة وفرصة ، ثم لعنة فاضحة وغادرا يستأهل الذبح ، ثم لا يجدون سوى التهويم اليائس لستر المفضوح بالاشارة الى أن ٠ « الحاصل أن النساء حبلت وكله بأمر الله فى الأول والآخر ، وأن ما حدث يشبه الطاعون ، شىء فى الجو نقله الهواء ثم يتبدل الأمر فتراه نســـاء القرية ثم رجالها مبروكا ، بعد غيابه فيتحول موقع الديك الفاجر الى ضريح للتبرك

يملأ زواره صندوق الهبات ، ويغمرونه بالورود والعقود ، ويوقدون من حوله الشموع ويشعلون البخور أمام تمثاله ٠

مات رشوان مرتين : مرة فى حلم يقظة محبات ، ومرة فى الواقع بطعنة منها ٠

وعاش الديك أكثر من مرة : مرة عندما تبدى لمحبات كرجل فارع العود رأسه على شكل ديك ينادى عليها قائلا : « جمالك زيادة وأنا قلبى اتفتن » وعاش مرة أخرى بصورة مادية حسية وهو يقتحم أنوثتها وتمكنه من حرمتها ويخلف فى البلدة ذرية من ثم فى صورة تمثاله مانح البركات وفكاك العكوسات ٠

ويرى القارىء الديك وكأنه طوفان طائر يغزو عفاف نســاء القرية بلا تمييز : الابنة والأم ، الخالة والعمة ، الغنية والفقيرة ويتساءل : هل الديك هبة أسطورية للقرية ، أم أنه نقمة وعار يصمها ؟ هل هو بشر مسخوط ، بفعل الســحر ، أم أنه جنى طائش ؟ هل هو العقاب الرمزى للزوج الغافل ؟ ترى هل سيخلف الديك سلالة من البشر المتديك بمثل ما خلف تمثاله المبروك نظائر فى القرى المجاورة ٠

وتنتهى حياة الديك نهاية أسطورية ــ من فصيل العبارة التى اقتبسها المؤلف من « الغصن الذهبى » فى مقدمة كتابه ــ أسطورة كونية قدرية يذوب فيها ذلك الكائن العجيب فى قرص الشمس ليحرره الكاتب من مسئولية الدنس ويوحى بمصداقية اعتقاد أهل القرية بأنه شىء فى الجو نقله الهواء ٠

ويعلق كل الأحكام الساخطة أمام النهاية الملحمية ذات الدلالة فبمثل هتكه حرمات النسوة تغزو أشعة الشمس كل المخلوقات يوميا دون ذنب أو مذنب ٠

ثنائية الواقع ٠٠ وانكسار الحلم

د٠ شـفيع السيد

فى رواية « روح محبات » التى كتبها الكاتب القصصى فؤاد قنديل ، وصـدرت عام ١٩٩٧ وفى بعض أعمال روائيـة أخرى سبقتهـا ، عمد الى توظيف « الفانتـازيا » fantasy فأوغل فى مفارقة الواقع ، والانطلاق فى آفاق الخيال ٠ قد يموه على القارىء ، ويراوغه مستخدما مفردات الواقع المعيش ، حتى ليظن أنه بازاء عمل يتكىء على الواقع ويحاكيه ، الا أن هذا الانطباع ما يلبث أن يتبدد ويتلاشى ، حيث تظهر « الفانتازيا » مرة أخرى ٠

اختلف أسلوب الأداء الفنى هذه المرة ، فى أحدث رواياته « حكمة العائلة المجنونة » التى صدرت عن دار الهلال فى سبتمبر (٢٠٠٠ م) فالرواية كاملة تصـدر عن رؤية واقعيـة نقدية ، ترصد الكثير من سلبيات المجتمع المصرى المعاصر ومثالبه ، وان تخلت عن الآلية التقليدية للواقعية الممثلة فى الاستفاضة فى الوصف ، وسرد التفصيلات ، ومتابعة الجزئيات ، فقد عدل الكاتب عن ذلك كله الى أسـلوب يخلو من المقدمات ، ويتسم باكتناز العبارة ، وقصر الجمل والتراكيب ، تطوى فيه انتفاصيل طيا ، حتى لتتقارب الأحداث المتباعدة تقاربا شديدا ، يبلغ حد التجاوز أو التماس ، ويختفى ما بينها من فواصل الزمان والمكان ٠

فى محاولة « يحيى صقر » ، مثلا ، الاقتراب من « نرجس البارودى » ، أرسل اليها ، فى بادىء الأمر رسالة ، ثم أتبعها برسالة أخرى ، أيقظت كل منهما عواطفها الأنثوية ، وحركت أشواقا كانت خامدة لديها ، فى الوقت الذى كانت تترقب ، فى غاية الشوق . رسـالة من شقيقها « سراج » الذى سـافر الى أوروبا منذ عدة سنوات ، وانقطعت رسائله اليها فى العامين الآخرين ٠

« بعد أسبوع وصلتها الرسالة الثالثة التى كانت تنتظرها بلهفة ، ودت لو شاهدت « على سمك » ساعى البريد ، وهو يضعها فى الصندوق ، ولما رأته فى احدى المرات ماشيا سألته ، كما كانت تسأل منذ مدة ، ثم توقفت بعد أن ملت برود أخيها :

ـ فيه رسائل ؟

ـ لا ٠٠ يا هانم ٠

ـ لو جاءت رسائل ٠٠ أفضل أن تناءى ، ولا تضعها فى الصندوق ٠

« نرجس هانم ٠

اظننى شغلتك كثيرا برسائلى ٠٠ لذلك فكرت أن أتوقف حتى لا تتصاعد مشاعرى الى درجـة عالية يصعب على بعدها أن أواصل عملى وحياتى ، وحتى لا تنشأ صداقة بيننا ، وهى صداقة لا تقوم على أساس ، لأنك بنت باشا ، وأنا موظف بسيط ، أعزب وفى مقتبل حياتى العملية وأسرتى فقيرة ٠٠ ولا أملك من حطام الدنيا الا عقل وقلب (كذا !) ، ومن حقى أن أحس وأنفعل بالجمال ، ولكن عقلى يقول الآن ٠٠ كفى ٠٠ نظرت نظرة ، وشغفت الجمال ، وحببت صاحبته ٠٠ خلاص ٠ لذلك أقول لك : سلام » ٠

(ص ٤٤ ، ٤٥)

هكذا وضع الكاتب ، أمام عيني القارىء فجأة ، نص الرسالة التى نوه بها فى مستهل الفقرة ، بلا أى مقدمة تتضمن تصويرا للحركة الحسية التى تناولت بها « نرجس » الرسالة ، أو وصفا لما قد أثارته فى نفسها من أحاسيس ومشاعر · اختفت كل هذه التفصيلات ، وجاءت الرسالة نفسها بلغة مقتضبة ، نافذة التأثير ، مسددة التوجيه نحو الهدف ·

وكانت هذه الرسالة خاتمة الرسائل التى فتح بها « يحيى صقر » الطريق الى قلب « نرجس البارودى » ، ومدخله الذى دلف منه الى الارتباط بها ـ والزواج منها فيما بعد ـ على الرغم من اختلال التكافؤ بينهما · فهو ليس الا سائق أتوبيس احدى المدارس الخاصة (مدرسة النديم) ، ولا ينتمى الى أسرة عريقة مثلها · أما هى فهى سليلة الحسب والنسب ، ابنة حشمت باشا البارودى ، وهى تقيم فى الفيللا التى تركها لها ولاخوتها بمصر القديمة ، كما ترك لهم ميراثا من العقارات بحى مصر القديمة وشـــبرا ، وأراضى زراعية كثيرة ، بكفر الشيخ والهرم ، على طريق مصر اسكندرية الصحراوى ·

الا أنه فى مقابل هذا الوضع الاجتماعى المتميز لنرجس ، كانت هناك عوامل أخرى تضعفه ، وتقلل من شأنه ، فهى تكبر يحيى بعامين ، وقد شـــارفت الأربعين ولم تتزوج ، ثم هى تقيم بمفردها فى الفيلا ، ولا يؤنس وحدتها أحد بعد زواج شقيقتيها ، وسفر أخيها الوحيد « سراج » الى أوروبا · جاءت رسائل يحيى اذن اليها ، فى وقتها المناسب تماما ، واستقبلتها هى بحصافة ، وبعد نظر ، فلم تدع الفرصة تفلت من بين يديها ، وبدا لها يحيى ، أو أقنعت هى نفسها ـ حين جاء يطلب يدها ـ بأنه قد استوفى ما تطلبه المرأة فى شريك حياتهـا ، من رقـة المعاملة ، والثقة

بالنفس ، والكرم ، والتصرف معها باحترام وصبر ، ولا يهم بعد ذلك مقدار ما يمتلك من مال ، أو ما حصله من تعليم وشهادات !؟

لم تظهر شخصية « يحيى » من قبل ، ولم يكن لها حضور مباشر في السياق خلال الفصول الستة الأولى من الرواية ، ولكن اسمه تردد فيها غير مرة ، وقفزت صورته الى مخيلة « هنية الفار » ، الفتاة العانس التي يهفو قلبهـا الى الزواج ، وقد استحضرت في ذاكرتها تقدمه الى خطبتها ، ورفض أخيها « نبيل » له ، لعدم استطاعته المادية ، وخروجه من البيت في اثر ذلك بلا عودة ، وكانت تود لو عاد وكرر الطلب ، ودبرت هي أمر مساعدته ٠

ولم يكن رفض زواج يحيى من « هنية » ، أول رفض صادفه في مسألة زواجه ، فقد رفضته اثنتان قبلها ، ودفعه ذلك الى التفكير في الموضوع ، وانتهى الى أن المال هو العقبة الكؤود ٠ « وليس بامكانه أن يجد من تقبله الا اذا كان لديه المال الكافي ، في حين يعيش على الكفاف ، وليس لديه من مصادر المال شيء ٠٠ لا عائلة ولا ميراث ٠٠ لا تعليم ولا مشروعات ٠٠ بل هو لا يعرف حتى التجارة في الممنوعات ، ولا يعرف كيف يسرق أو يحتال » ٠

وبالبحث والتحرى ، والاختلاط بمن هم أكبر منه ســـنا ، وأقدم وجودا في الحى ، عرف بموضوع « نرجس البارودى » ، ومن ثم اتجه تفكيره اليها ، على نحو ما قدمناه ، فليس اتصـــاله بها ، مع معرفة ظروفها التي أسلفنا الاشارة اليها ، استجابة لداعي الحب حقيقة ، كما ادعى في رسالته اليها ، وانما هو عمل نفعي في المقام الأول ، استهدف به تعويض عجزه المادى ، واشباع تطلعه الى أن يكون من ذوى الحيثية والوجاهة في المجتمع ، ولا سيما أن ظروف نشأته الأولى غذت لديه هذا الاحساس ، فقد عاش سنوات طفولته مع زوجة أب كثيرا ما أهملته ، حتى تعثر في دراسته ،

ورسب فى الابتدائية ، ولم يجاوزها ، وكثيرا ما كان يهـرب من بيت أبيه الى بيت خاله وزوجته الطيبة التى تحسن معاملته ، أو الى بيت أخته المطلقة ، التى ما لبثت أن تزوجت وسافرت مع زوجها الى مدينة الطور ، وحين شب عن الطوق راى اخوته غير الأشقاء ، وقد أتموا تعليمهم الجامعى ، وحصلوا على شهادات عليا ، وشغلوا وظائف مرموقة ، وكلما حاول التقرب منهم تهربوا ، وتعللوا بأعذار مختلفة ، وكأنهـا جميعا متفقون على التبرؤ منـه · وأشد ما آلمه وأبكاه وفجر احساسه بالمهانة ، أن ساقت الأقدار اليه ذات يوم ، واحدا منهم يعمل بالمحاماة ، استوقف سيارته الأجرة التى كان قد اشتراهـــا بالتقسيط بمساعدة نرجس ، بعد زواجه منها ، وآثر أن يعمل عليها بدلا من قيادة أتوبيس مدرسة النديم الخاصة · كان المحامى يرتدى حلة أنيقة ، ويحمـل فى يده حقيبة فاخرة ، ولم يتنبه ، وهو يجلس على الكرسى الخلفى للسـيارة ، أن الذى يجلس أمام عجلة القيادة أخوه ، على الرغم من محاولة يحيى اثارة انتباهه اليه ، فلم يجد بدا فى النهاية من أن يعرفه بنفسه ، لكن الآخر لم يبد اهتماما به ، أو حرصا على معرفة أخباره وأحواله ، وسرعان ما ترجل من السيارة ، عندما بلغت به مبنى محكمة شمال القاهرة ، التى كان يقصدها ، وصعد الدرج المؤدى الى داخلها ، دون أن يلوى على شىء ·

تفاعلت هذه الظروف الاجتماعية الخاصة مع مناخ الفساد الذى استشرى فى البلاد فى السنوات الأخيرة ، فعملت كلها على دفع يحيى الى الطريق الذى ارتاده كثيرون ، وكونوا طبقة طفيلية أثرت ثراء فاحشا من مشروعات غير انتاجية ، لا تضخ دما حقيقيا فى شرايين الاقتصاد الوطنى ، بما يعود بالخير على الفئة المطحونة من الشعب ، وهى أغلبيته الكبيرة ، وكانت خطوته الأولى فى هذا الطريق تجارته فى قطع غيار السيارات الجديدة والمستعملة ، حيث

اختلط فيها الحلال بالحرام ، ثم كانت عبارة « شبراوى الديب » التى طرقت سمعه ذات ليلة فى السهرة المعتادة ، التى تجمعه مع أصدقائه فى دكان « موافى العجلاتى » عبارة لها رنينها الخاص فى أذنه :

« صحفى شريف نشر احصائيـــة لمن يعمل بالتجارة ، من أعضاء مجلس الشعب ، وجدهم ٨٠٪ ما بين فراخ ، وحديد ، وعملة ، وأدوية ، وفياجرا ، ومجوهرات ، وأخشاب ، وكافيار ، وخنازير ، وعجـول ، وسيارات ، ومحمول ، وزهور ، وخردة ، وعقارات ، وأراضى » .

علق قرنى (أحد رفاق السهرة) : لأن دخول مجلس الشعب يكفى له أن يفك الخط .. قاوم المعلومة قدر استطاعته ، وهو موقن تماما أن قائلها كان يحلم ، أو لم يكن غطاؤه كافيا أثناء النوم ، أقسم الشبراوى بأيمانات المسلمين أنها معلومة صحيحة ١٠٠٪ ، واسأل عنها وتأكد » (ص ٦٦) .

وعبارة شبراوى الديب ، على بساطتها الظاهرة ، تؤدى وظيفة فنية مركبة ، تنم عن حرفية الكاتب المتقنة ، فهى فى ذاتها تتسق مع طبيعة « شبراوى » التى تنزع الى تزويد رفاق السهرة كل ليلة بالأنباء الجديدة حتى انهم أطلقوا عليه لقب « وكالة أنباء متنقلة » . وهى على مستوى آخر جاءت مثل الشرارة الوامضة التى فتحت أمام يحيى أفقـا جـديدا لم يخطر له على بال ، والقت بين يديه بالمفتاح السحرى لما يطمح اليـه من ثراء ، وهى من منظور ثالث وأخير – ولعله أهمها جميعا – تنطوى غمزة موجهة للنظام الحاكم الذى يسمح بالجمع بين عضوية مجلس الشعب ، وممارسة الأعمال التجارية ، أو يتغاضى عنه ، مع ما فى ذلك من تعارض مع أصول العمل النيابى وتقاليده الصحيحة ، والتزاماته الواجبة . الا أن

النظر الى عضوية مجلس الشعب ، باعتبارها وسيلة الى التربح كان قد شاع ، وأصبح من الأمور المسلم بها ، وما أكثر ما سمع يحيى ممن يركبون معه سيارته الأجرة أن عضوية مجلس الشعب أفضل استثمار لرأس المال ، وأسرع وسيلة « الى الاثراء » ، وأحيانا تجرى المقارنة بين هذه العضوية ، وأنشطة أخرى من عالم المال والتجارة ، مثل الاستيراد والتصدير ، وتجارة العملة ، وشركات توظيف الأموال ، وأعمال السياحة ، والمقاولات ٠

من هنا أجمع يحيى أمره على خوض انتخابات مجلس الشعب ، التى كانت على الأبواب ، وأعد نفسه لذلك باقامة بعض المشروعات الخيرية فى الحى ، من أمواله التى تضخمت نتيجة اشتغاله بالتجارة فى قطع غيار السيارات الجديدة والمستعملة ٠ وعزز ذلك بالانتماء الى الحزب الوطنى ، فهو — كما ذكر له مستشـاروه — « حزب الحكومة الدائم ، وحزب الرئيس الدائم ، والحزب المستولى على كل شىء ، وأعضاؤه هم أصـحاب الحق فى التفاهم مع الشركة ، وكلامهم على العين والرأس ، وطلباتهم أوامر » (ص ٦٩) ٠

ولا غرابة اذن أن يفوز فى الانتخابات فوزا سـاحقا ، بعد أن وطد علاقته برجل الحكومة الأول ، « كمال الذهبى » ، وحمل اليه الهدايا عدة مرات ، فلما ظهرت النتيجه لم ينس أن يذهب اليه فى مساء ذلك اليوم « محملا بما خف وزنه ، وغلا ثمنه ٠٠ انحنى وشكر ، وكان مستعدا لتقبيل الأيادى والأقدام ٠ قال الكبير باعتداد :

— أنت تستحق كل خير يا صقر ٠٠ ولنا فى الرجال نظرة ٠٠ شد حيلك ٠٠ البوابة الكبيرة فتحت لك ٠٠ » (ص ٩١) ٠

والمفارقة ، التى صنعها الكاتب هنا باحكام ، مفارقة مثيرة للسخرية والمرارة والاحباط معا ، فقد سقط فى الانتخابات سقوطا

مدويا عضو المجلس السابق عن الدائرة ، أستاذ الاقتصاد اللامع الدكتور شاهر ، الرجل المعتد بنفسه الذى كان يهز الحـــكومة باستجواباته القوية ودراســـاته الدقيقة ، ومقالاته المســـتفزة بالصحف ، وحل محله شخص تافه لا فكر له ، وليس له أدنى اهتمام بالقضايا العامة ، وغدا بين عشية وضحاها يخالط الوزراء وكبار المسئولين ، يتحدث اليهم ، ويتحدثون اليه ، ويظهر معهم على شاشات التليفزيون ، وان كان يعجز فى كثير من الأحيان عن متابعة ما يقال ، وأحيانا أخرى لا يستطيع تصور القضايا المثارة ، فضلا عن قدرته على مناقشتها ، لذا كان صادقا مع نفسه ، حين كاشفها ذات يوم ، فى حديث بوح صامت ، استهله بعبارة دارجة تجرى على ألسنة العـامة ، تعبيرا عن احساس بالورطة التى تلم بأحدهم فى أمر من الأمور :

كانت « شورة غبرا » ٠٠ الكلام واضح ٠٠ وهو كلام عربى بلا شك ، لكنه غير مفهوم ، ولا أقدر على الامساك بالمشكلة ، فى حـين أرى البعض يتحدث عنها كان أحدا قتل والده ٠ غاضب وثائر ، ولا يسمح ٠٠ لا يقر ٠٠ و ٠٠ ينهض آخر ليعترض ، ويوضـــح لزميله أمورا فيفهم الزملاء جميعا ٠٠ الا أنـا ، لم أكن أحسب أن المناقشة ستكون هكذا ٠٠ على أية حال ٠٠ لنا أهدافنا ، وسوف نسعى للحصول عليها ، ومادام الكلام صعبا فالأمر لله ٠٠ أنا نفسى لم أتأخر ، لكن أظن أن تعلم لغة الماو ماو أسهل » ٠ (ص ١٩٣) ٠

أكان « كمال الدهبى » ــ رجــل الحكومة الأول ــ يقرأ سلفا أفكار « يحيى صقر » ، ويعلم ما يدور بخلده ، هو وأمثاله عندما قال له ، وهو يهنئه بعضوية المجلس : « البوابة الكبيرة فتحت لك » ؟ أم كان يغريه بالتربح والكسب الحرام ، ويحرضه عليه ؟ لا تختلف النتيجة ، فقد سلك يحيى طريقه الى دنيا رجال المال

والأعمال ، ومضى يلتهم من المشروعات ما يدر عليه أرباحا طائلة ، وبخاصة فى مجال الأراضى الزراعية القابلة للاسكان ، فما أن يسمع وهو فى المجلس ، أن مساحات زراعية على أطراف المدن على وشك أن يصدر قرار بضمها الى كردون المدينة ، أى مدينة ، حتى يندفع لشراء عشرات الأفدنة الزراعية ، ولو اقترض ثمنها ٠

وامتدت عيناه الى الشواطىء الشرقية والشمالية ، فاستطاع أن يضع يده على آلاف الأمتار لاقامة أربع قرى سياحية ، واضطر للاقتراض ،بدون ضمانات ، أكثر من ثلاثمائة مليون جنيه من اربعة بنوك ، متخذا من الرشوة المقنعة بأسلوب الهدايا وتنظيم السهرات ، سبيلا الى ذلك ٠

ثم كان المشروع الاستثمارى الضخم الذى اتفق على اقامته مع مستثمرة أمريكية شابة تدعى « جين ديكسون » توفى عنها زوجها ، تحت اسم « مدينة النور » ويتضمن منشآت سياحية وترفيهية عالمية ، ومرافق خدمية على مستوى عال ٠ تحف بها الاشجار والنافورات ، والبحيرات الصناعية ، مشروع متكامل يغطى مساحة ضخمة من أراضى حى مصر القديمة ، ويتكلف نحو مليار جنيه ٠

والمشروع يستلزم تهجير الآلاف من أبناء الحى من مساكنهم ومحلاتهم الى مناطق أخرى بديلة ، تعهد يحيى باقامتها لهم ٠ واستخدم كل وسائل الترغيب والترهيب لحملهم على النزوح عن مساكنهم ٠

والكاتب يخرج هنا بالسياق الروائى عن تقاليد الواقعية النقدية التى تكتفى برصد سلبيات الواقع ، ليعطى الأمل فى قهر الفساد وهزيمته ، بدءا من رفض بعض الأهالى الاستسلام لرغبة

يحيى ومشروعه الاستثمارى ، واصرارهم على البقاء فى المكان ، الذى ارتبطوا به تاريخيا وشعوريا ، وما تلا ذلك من فضح طبيعة العلاقة بينه وبين شريكته الأمريكية ، وأنها يهودية تزوجها سرا · وتقديم شكاوى بهذا الشـــأن الى رئيس مجلس الشعب وبعض مستشاريه ، وأخيرا ما أسفرت عنه تحقيقات النيابة من اتجاره فى قطع غيار السيارات المرسيدس التى شاعت سرقتها فى محافظة الجيزة خلال ثلاثة أعوام مضت ، وتم رفع الحصانة عنه ، وتقديمه الى المحاكمة ·

على أن يحيى لم يعدم سبيلا الى محاولة الافلات من جرائمه ، حتى ساحة العدالة حاول العبث بها والنفاذ اليها بسطوة المال واغرائه ، وفى الوقت نفسه حاول الظهور بمظهر الشرف ، والبراءة ، وسلامة موقفه ، فضرب صفحا عن كل ما تورط فيه ، وما هو مدان فيه حقا · تناسى كل ذلك ، وأخذ يرسل رسائل الى كبار المسئولين يحدثهم فيها عن مشروعاته ، وسعادته ببلد الأمن والأمان ، وسيادة القانون ، ومناخ العدالة · ولم يكتف برفع هذه الشعارات البراقة ، والمزايدة · بل أضـــاف اليه ارتداء مسوح التدين ، فانطلق يؤدى مناسك الحج ، ويدعو الله أن ينصره ، ويتعهد اذا خرج منها على خير ، أن ينفق الكثير من ماله على المحتاجين والأيتام ·

فى مثل هذا الجو ، بما يشـــيع فيه من اختلال فى القيم والمعايير ، واختلاط فى الأوراق ، لا يستبين معها الحق من الباطل ، والصحيح من الزائف ـ يجد الفن الهابط ملاذه ومأواه ، ويبرز شاب منكر الصـــوت مثل « جمعة الفار » ليصبح مطربا يحظى بالشهرة بين الجماهير · ولم تكن النشأة الأولى لجمعة لترهص بهذه النجومية فى عالم الطرب والغناء ، لكن فســاد الأذواق منح الفرصة لمن لا يستحقها ، واستساغ ما ليس مستساغا ، ولا مقبولا بمنطق الفن الصحيح · لقد بدأ الشاب حياته « صبى ميكانيكى »

يتلقى الصفعات على قفاه ، ولما كبر قليلا توقفت الصفعات ، وحلت محلها أقذع الشتائـم وأقبح السباب الذى لا يرحم أما أو أبا · لكنه منذ صغره كان لا يفتأ يدندن فى البيت ، وخارجـه ، على الرغم من قبح صوته وبشاعته ، ثم شجعه أصدقاؤه الذين كانوا يلتقون معه كل ليلة ، فى السهرة المشار اليها من قبل ، فى دكان « موافى العجلاتى » باطراء صوته والثناء عليه ، حتى صدق نفسه . ومضى فى طريق ادعاء الفن ، وما لبث أن تعاقد مع بعض الشركات لتسجيل أغانيه على شرائط كاسيت لكن تجربة الملحن الذى ذهب اليه جمعة بخمس أغان ليلحنها له تجربة قاسية لقبح صـــوته ونشازه ، حتى لقد أقسم « أنه أوشك فى عدة مرات وهو يدربه على اللحن ، أن يكسر العود ، وأقسم أنه قرر من أجل جمعة أن يهجر هذا المجال تماما · واكتفى بأن يدعو عشرات المرات بخراب بيت الذى علمه الموسيقى » (ص ١٣١) ·

ومع ذلك كانت المفاجأة فى انتشار شريط أغنياته ، ونفاده من الســـوق فى فترة وجيزة ، لقوة الحملة الاعلانيـــة عنه فى التليفزيون ، ودر عليه هذا الشريط ربحا وفيرا ، فانتقل من سكن الأسرة المتواضع فى حارة « شق الثعبان » الى شقة فاخرة على كورنيش النيـــل ، وأسلمه المال الكثير الذى تدفق بين يديه الى حياة السهر والشراب حتى لقى مصرعه ·

واذا كان يحيى صقر ، وجمعة الفار كلاهما نبت مناخ الفساد والزيف الذى ساد المجتمع فان نبيل الفار ، وأضرابه من الشباب الذين تخرجوا من الجامعة ، ضحية البطالة التى خيمت على البلاد ، وأوصدت أبواب الأمل فى وجوههم ·

لقد ظل هؤلاء الشباب يرقبون العمل والوظيفة بعد التخرج ويحلمون بالراتب الشهرى الذى يلبى بهم أبسط مطالب العيش ،

من مأكل ومشرب ، ومسكن ، وحيـاة زوجية ، لكن كل ذلك بدا سرابا يحسبه الظمآن ماء حتى اذا جاءه لم يجده شيئا ٠

نبيل ينتظر بعد تخرجه فى كلية التجارة خطاب التعيين ، على أحـر من الجمر ، ولا ينى يتردد كل يـوم على مكتب القوى العاملة ، والموظف المختص يطمعه فى تسلم الخطاب فى اليوم التالى ، ويأتى اليوم التالى ليرجئه الموظف الى اليوم الذى يليه ، وفى كل مرة يعيش نبيل فى حلم وردى من أحلام اليقظة ، يتخيل فيه ما سوف يفعله بأول راتب يقبضه فى يده ، واذا الموظف يطفىء أمله ، ويبدد حلمه ، ويرجئه الى الغد التـالى ، وهكـذا دواليك ٠ دورة لا تتوقف ، ولا يبدو لها نهاية ! حتى اذا ما استبد به اليأس ، واشتد به الحنق ، صمم على فعل شيء يشفى به غليل نفســه التى فاض بها الكيل ٠ والكاتب يقـدم هذا الموقف فى صورة مضحكة لكنها لاذعة ، وغنية بالدلالة :

« الحجرة الكبيرة مملوءة بالموظفين ، والمكاتب المتراصــــة والمتلاحمة ، بعضهم نائم ، وبعضهم يحل الكلمات المتقاطعة ، وبعضهم يشرب الشاى ويدخن السجائر ، وبعضهم يعمل ، وبعضهم يثرثر حول كرة القدم ، ومهازل الفرق المصرية ، ومفارقاتهــا العجيبة ، وعبادة اللاعبين برغم الخيبات الثقيلة ٠

كان الموظف المختص نائما ، ورأسه محطوطة بين ساعديه ، وشعر ابطيه يظهر من تفكك خياطة القميص ، جاء الساعى ، ووضع على المكتب كوب شاى ٠

ـ الشاى يا أستاذ شحات ٠

أخذ نبيل ينادى الأستاذ شحات ، ثم تجرأ وهز ساعده عدة مرات قال الموظف المجاور له :

- خلاص يا أفندى ، تعالى غدا أو بعد غد ٠

ثار نبيل فجأة :

- أى غد يا أستاذ أنا أحضر على يدك منذ شهور ، وكل مرة يقول تعال فى الغد ٠

- كان عنده ظروف قاسية أمس ، ويشكر لأنه لم يفكر فى الغياب ٠

- كلنا عندنا ظروف ، ولازم « يفوق » ويسلمنى الخطاب ٠

عاد نبيل يهز الموظف الذى كان ينـام نومة الموت ، هزه بقوة ، ولما لم يجد أى استجابة تدل على أن الرجل حى - رفع كوب الشاى ، وصبه على رأسه ٠ انتفض الموظف هلعا وصرخ ٠٠ اندفع نبيل يجرى ٠٠ واصل الموظف صراخه ، وأخذ يتقافز ، تنبـه كل الموظفين ، أسرعوا وراء نبيل ، هبط الدرج ، الموظفون يتزايدون ويتبعونه ، ويزعقون :

- الحق يا عمر ، امسك حرامى ، أمسك يا حسين ٠

لم يستطع أحد أن يمسـكه ، وخرج جميع موظفى الوزارة يركضون فى الشارع ، منهم من لا يعرف لماذا يجرى الآخرون ٠٠ جرى نبيل بكل قوته ، والموظفون وراءه الى أن قفز فى أتوبيس كان يشرع فى الانطلاق من المحطـة ٠ وسرعان ما حمله بعيدا ، واكتشف أنه خالى الجيوب ، فغادر الأتوبيس فى أول محطة توقف فيها ٠ أخذ يمشى فى شوارع - يعرفها ٠٠ يمشى ويمشى بحماس ، كأنه يعرف هدفه ، حتى أحس بالعرق يتسـلل خيوطا من خلايا لحمه ، ويتمشى باردا على بدنه ٠ توقف فجأة ، وتنفس بعمق ، ثم قرر أن يجلس على حافة الرصيف ٠٠ شعر ببرودة الحجر ،

وبرودة النهار ، وبرودة الناس ، وبرودة الجدران والملامح والأرض والسموات » (ص ١٦ ـ ١٧) ٠

الصورة ، كما قلت من قبــل ، غنية بالدلالة ، فالى جانب تعبيرها المبــاشر عن انفجار الغضب فى نفس نبيل ، تشى بدلالة أخرى تصب فى مجرى سلبيات الواقع الاجتماعى ، وهى حالة الكسل والبلادة التى يعانى منها الجهاز الادارى للدولة ، وتعد آفة تعرقل أداءه للعمل ، كما تشف عن دلالة ثالثة لا تنفصــل عن الســابقة ، هى تضخم ذلك الجهاز ، واكتظاظ وحداته الادارية بأعداد من الموظفين ، يزيدون عن حاجة العمل الحقيقى ، على نحو يؤدى الى تبديد طاقتهم ووقتهم ، فيما لا يجدى ولا يفيد ٠

ولقد انعكست آثار حالة البطالة على نبيل بصورة أكثر ايلاما، واشعارا له بالقهر والعجز ، أمام فتاة أحلامه « رباب » ، ابنة جارهم « امام سرحان » ، الذى أحبها وأحبته ، وتعاهدا معــا على الزواج بعد التخرج والوظيفة ، لكن الأيام تمضى ، والأعوام تنصرم ، وأمل الزواج يتضاءل ، ويتبخر شيئا فشيئا ٠

وازداد الموقف تفاقما بما الحقتــه حالة الركود الاقتصادى بوالد الفتاة من انخفاض كبير فى دخله الشهرى ، نتيجة سياسة الخصخصة التى اتبعتها الدولة فى كثير من شركات القطاع العام ، ومنها الشركة التى يعمل بها ، وازاء ذلك أصبح اتمام عملية زواج ابنته « رباب » من نبيل ، أمرا صعبا للغاية ، وكان ظهور « سلمان الضب » مدير المدرسة السعودى فى ذلك الوقت ، وعرضه المغرى للزواج من الفتاة ، عامل تحول كامل فى الموقف بأسره ، فقد قبل امام سرحان العرض ، ووافق على زواج « رباب » من ذلك الرجل الذى يكبرها بعشرات السنين ٠

كانت صدمة نبيل العاطفية من جراء سـماعه لهذا النبأ ، صدمة عنيفة أطارت صوابه ، وفجرت لديه كل مشاعر الغضب والثورة ضد أولئك الآباء الذين يبيعون بناتهم بأبخس الأثمان ! وامتدت آثار الصدمة الناجمة أساسا عن سوء الوضع الاقتصادى ، الى رباب نفسها ، التى رفضت هذا الزواج أيضا رفضا قاطعا ، وتشبثت بارتباطها بنبيـل ، وبكت كثيرا ، وصرخت واستعطفت والديها بكل ما تملك ، وهـددت بالانتحار ان تم الزواج ، لكن ضاعت كل تضرعاتها وتوسلاتها سدى · وجاء رد أمها عليها ، حين طلبت منها الانتظار ، حتى يتقـدم نبيـل ، معبرا عن لب المشكلة · « سألتها أمها عن جدوى الانتظار ·· كيف سيتقدم وهو عاطل ؟! وحتى لو اشتغل ماذا سيكسب فى عمره كله بالمقارنة بما يكسبه الشيخ سلمان فى شهور ؟ » (ص ٧١) ·

وكما كانت الحاجة الى العمل والمال عائقا دون زواج « نبيل » من « رباب » كانت نقطة الضعف المؤثرة فى قراراته ومواقفـه ، فاستغلها « حافظ شارودة » ـ زميل يحيى صقر فى العمل سائقا لأتوبيس آخر لمدرسة النديم الخاصة ـ للضغط عليه ، من أجل الظفر بالزواج من أخته « هنية » ، وقد كان نبيل يستعلى عليه ، ويراه أدنى من مكانته الاجتماعية ، من أن يكون صهرا لهم ، وانتهز حافظ فرصة وجود علاقـة وثيقة بين شقيقه سلطان شارودة ، وصاحب مكتب تأشيرات سفر ، وفاجأ نبيل ، حين رآه يسير فى شارع بديعة ، بينما هو يقود أتوبيس المدرسة ـ وقال له فى عبارة صريحة مباشرة ·

« ـ تحب تسافر ؟ فيه تأشيرات للسعودية ·

فوجىء نبيل واحتار ، انه بالفعل يريد السفر ، يكاد السفر يكون الحل الوحيد لمشكلته ، وفى الوقت ذاته لا يرتاح الى كل من

يعرفهم أخوه (يقصد جمعة) ، ومع ذلك قال له بنصف تعال ، وهو يتأهب للذهاب :

ـ أفكر ٠

قال حافظ :

ـ « اذا فكرت مر على بالمدرسة بالنهار ، وعند موافى العجلاتي بالليل ٠

لم يكن نبيل محتاجا للحظة واحدة للتفكير ، وكيف يفكر وهو جائع ، وأمامه دجاجة ولو مسلوقة ، وكيف يفكر أن يرفض حتى لو كانت الدجاجة مجرد عرض » ٠ (ص ١١٥) ٠

كان رد فعل نبيل من عرض السفر ، فى مقابل عرض الزواج اللذين ارتبطا معا فى الواقع ارتباطا غير معلن ـ سلسلة من التنازلات التى تنال من قيمة الاعتداد بالنفس ، والكرامة الشخصية لشاب مثله يحمل شهادة جامعية ، بل ان بعض ما أقدم عليه يتنافى مع مبادىء الخلق والتربية الصحيحة ٠

فى البداية استشعر نبيل قدرا غير قليل من المهانة التى انطوى عليها أسلوب العرض ، لكنه ابتلعها ، ونزل على رغبة حافظ، وذهب اليه فى المدرسة ، ولما طلب حافظ يد « هنية »لم يستطع أن يرفض ، كما رفضه من قبل ، وكما رفض يحيى صقر ، حين كان يعمل مثله سائقا لأتوبيس مدرسة النديم الخاصة ٠ وفى رده على « هنية » التى طلبت رأيه فى الموضوع ، امتدحه على استحياء ، كأنما كان يشعر بالخجل من نفسه ، ومن شقيقته ٠ قال وهو « يدخل غرفته مختبئا : « حافظ ، فيما يبدو ، ابن حلال » ٠

ثم كان فعله الشائن حين سرق « كردان » أمه الذهب ، الذى ورثته عن أمها ، ويبلغ وزنه ربع كيلو عيار ٢٤ ٠ فقد زلزل هذا

الحادث كيان أمه ، وأخذت تصرخ وتولول ، وتلقى اتهامها تارة على زوجها ياسين ، وتارة أخرى على ابنها جمعة ٠ وكم كان مؤسفا ومخزيا أن جاء نبيل الذى استبعدت اقدامه على هذا العمل الوضيع، واعترف بين يديها بأنه هو الذى سرق الكردان ، وأنه لم يكن أمامه حل آخر سوى بيعه ، ودفع ثمنه للحصول على تأشيرة السفر ، لكن مع الأسف « راحت الفلوس ٠٠ وطلعت شركة نصابين » ٠

وفى التفاتة محسوبة بعناية ، الى قضايا الواقع الاجتماعى ومشكلاته ، التقط الحس الفنى للكاتب قضية من أهم القضايا التى شغلت ، ولا تزال ، المجتمع المصرى ، خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين ، وهى قضية الحساسية الدينية بين المسلمين والمسيحيين ، التى اندلعت أحداثها بين الحين والآخر ، ووصل بعضها الى حب العنف واراقة الدماء ٠ ومرة أخرى يتخطى فؤاد قنديل تقاليد الواقعية المذهبية التى تركز فى الأعم الأغلب ، على الوجه القاتم فى التجربة الانسانية ٠ وتعمد الى الغوص فى أوحال المجتمع ، فلم يصور الجانب السلبى الكريه من تلك المشكلة، وانما تسامى عليه ، وبث رؤيته الفنية الخاصة من خلال علاقة حب متوهجة بين فتى وفتاة ، ينتميان الى كلا عنصرى الأمة ، هما « على جودة » و « ماجدة ملاك » ٠

و « على جودة » شاب تخرج فى قسم الفلسفة ، والتحق بوظيفة فى مكتب دعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء ، يتميز بتفتح العقل واستنارته ، وحبه للقراءة والاطلاع منذ نعومة أظفاره ، وبسبب من هذا الدأب على القراءة نشأت علاقة صداقة ومودة بينه وبين « ملاك » صاحب « مكتبة ملاك » التى تبيع الكتب والمجلات والأدوات المكتبية ، فقد فتح « ملاك » أبواب مكتبته تلك أمام « على جودة » ، يمكث فيها الساعات الطوال كل يوم ، ينتقل من مجلة الى مجلة ، ويطالع ما يروقه من الكتب ، حتى توطدت العلاقة

بينهما ، وغدا « ملاك » يعتمد عليه كثيرا في تصريف شئونها ، وازداد اقتراب كليهما من الآخر ، الى الحد الذى حدا ب « جودة النمس » ـ والد على ـ أن يتجه الى « ملاك » ذات يوم ، يسأله عن ابنه ، فيجيبه بأنه في الصعيد مع أمه ـ معتقدا أنه يقصد ابنه من صلبه « مجيد » ـ لكن « جودة » ينبهه الى أنه يقصـد ابنه الآخر « على » ، فتألقت ملامح « ملاك » وانفرجت أساريره ، وهو يقول :

ـ « حقا ان على ولدى ، وما أنجبه من ولد ! ربنا يحفظه »، ثم يردف بأنه « ذهب الى مطبعـة الحاج سلامة ، يشترى ورقـا أبيض » ٠ (ص ٢٥) ٠

ولهذا الحوار دلالته التى لا تخفى ، فى القضية الأساسية التى أشرنا اليها ، اذ يوحى بما بين عنصرى الأمة من ائتلاف ، بلغ مستوى الاتحاد بينهما ٠ والكاتب يعضد هذا المعنى بلقطة سريعة ، أعقبت ذلك الحوار مباشرة ، وفيها تناهى الى سمع ملاك هتـاف التلاميذ فى المدرسة « تحيا جمهورية مصر العربية » الذى يذوب فيه الانتماء الدينى ، ويتم الاعلاء من شأن الوطن الذى يضم الجميع تحت مظلته وبين أحضانه ، مصداقا للعبارة الذائعة ٠٠ « الدين لله والوطن للجميع » ، وكان التلاميذ « يريدون بهذا النداء أن تزول سحابات الغبار ، ويصفو الجو ٠٠ تصور ملاك أنهم يحاولون مســح الآذان والقلوب من كل من فيها ، ليبقى فقط هذا الأمل الكبير ٠٠ تحيا مصر ٠٠ مصر ٠٠ مصر » ٠ (ص ٢٥) ٠

لم يكن على جودة منغلقا على ذاته ، أو منعزلا عن مشكلات الحى الذى يقيم فيه ومشكلات المجتمع بعامة ، وانما كان صديقا حميما لنبيل الفار ، يأوى اليه الأخير ليستشيره فى الملمات ، كما كان مواطنا ايجابيا ملتزما تصدى لفساد يحيى صقر ، ومحاولته هدم قصر الوزير « نور الدين » التاريخى العريق ، لاستغلال مكانه

فى مشروعه الاستثمارى « مدينة النور » ، الذى سبقت الاشارة اليه ، وكان لمقالاته التى نشرها فى الصحف فى هذا الصدد أثرها الفعال فى التصدى للفساد ومحاربته ٠

والواقــع أن آراء على جودة المنبثة هنــا وهناك ، فى بعض القضايا الفكرية والاجتماعية ، تدل على نضج فى التفكير وثراء فى الخبرة والتجربة يتجاوز ـ فيما نرى ـ عمر شاب فى السادسة والعشرين ، حتى ليسوغ لنا القول بأنه الشخصية ، القناع التى تخفى وراءها الكاتب ، ولا جناح عليه فى ذلك ، فكمال عبد الجواد فى « الثلاثية » يحمل كثيرا من ســمات نجيب محفوظ ، وآرائه الفكرية والسياسية ، والمعول عليه دائما مدى قدرة الكاتب على تقمص شخصيته الروائية ، بحيث تصدر تلك الشخصية فى مواقفها وآرائها عن ذاتها الخاصــة ، وبما ينسجم مع طبيعــة تكوينها ، ومزاجها ، والسياق الذى وضعت فيه ٠

وكان منشأ علاقة الحب بين « على جودة » و « ماجدة ملاك » الاتصال المباشر بين الطرفين ، من خلال دروس الفلسفة للثانوية العامة ، التى رغب ملاك فى أن يتولى على جودة شرحها ومراجعتها لابنته ماجدة ، فضمها على الى أخته الصغرى « نوال » فى مكان واحد ، وقام بالمهمة لكلتيهما مجتمعتين ٠

وفى تلك اللقاءات التى تكررت طوال شهر قبل الامتحان ، نما هذا الحب وترعرع فى صمت ، وزاد احساس على جودة به ، ودق قلبه له بعنف ، عقب آخر لقاء ٠ وظلت جذوة الحب مشتعلة فى قلبيهما ، وعاشا ردحا من الزمن يرتشفان رحيق السعادة من كأســه ٠

وأحسب أن الكاتب فى اخلاصه لغايته ، المتمثلة فى الايحاء بائتلاف شـطرى الأمة ــ وهى غاية نبيلة ولا شك ــ قد بالغ فى اضفاء النزعة الروحانية الشفيفة على هذا الحب ، فهو حب مبرأ من شهوات المادة تخايلنا فيه روح الحب العذرى الذى نعرفه عند نفر من شعراء العربية القدامى ، فيه يرى كلا الحبيبين نفسه فى الآخر ، أو شطره الذى يكمله ، كما جاء على لسان « على جودة » ٠٠ كنت شيئا موزعا هنا وهناك ٠٠ أمضى فى اللامكان ٠٠ لم أكن أرانى ، والآن أرى وجهى أمامى بلا مرآة ، ودون أن أتطلع الى صفحة المياه » ٠ (ص ١٢٠) ٠

ومثل هذا الحب الذى يتسامى على الواقع ، وينفصل عنه ، يكون أقرب الى المجرد والمطلق ، وأبعد ما يكون عن المشخص المحدد فى انسانة بذاتها ٠ انه حب للمثال الذى لا وجود له على أرض الواقع ٠ وقد يؤيد ذلك ما نراه من حوار يجرى بين الحبيبين فى غير ما مكان معلوم على الأرض ، وكأن روحيهما يتناجيان فى عالم الخيال ، وكلاهما يبث صاحبه خواطره وشجونه ٠

ويخالجنى كثير من الشك فى أن تبلغ علاقة حب بين فتى مسلم ، وفتاة مسيحية ، يعى كل منهما حقيقة اختلافهما اختلافا جذريا ، فى العقيدة الدينية ، مثل هذه الدرجة من الشـــفافية والتوحد ٠ أجـل ٠ يســود الوئام والتآلف ، ويصفو الجو بين الجميع ، وتنشأ علاقات عاطفية بين أفراد من الطائفتين ، لكن يظل اختلاف العقيدة الدينية حاجزا دون بلوغ هذا الحب مســـتوى التوحد والامتزاج الروحانى ، على النحو الذى صوره الكاتب ٠

ومهما يكن فقد نضجت ثقافة على جودة الواسعة ومحفوظاته الأدبية الغزيرة على لقاءاته الخيالية الحالمة التى تصورها بينه وبين ماجدة ، وعلى لقاءاته الأخرى الفعلية ، فنراه يستدعى فى بعض

المواقف ، من النصوص الشعرية ، العربية والأجنبية ، والطرائف الأدبية ما يتجاوب مع الموقف ، وينميه وجدانيا وفكريا • ويستوقفنا في هذا السياق توظيفه لقصر الوزير « نور الدين » احد وزراء قلاوون ، الذي لقى كثيرا من الاهمال ، حتى غدا مرتعا للمتشردين ، والحيوانات الضالة من الكلاب والقطط ، ومأوى لبنات الليل ، والخارجين على القانون ، وحفزه ذلك على بحث تاريخه ، والوقوف على تصميمه المعماري ، وكل مكوناته ومحتوياته • وبعد أن أنجز ذلك البحث ، وأحاط بما خفى من أسرار القصر ، وضعه فى بؤرة علاقته العاطفية بماجدة ملاك التي شغف بها حبا ، فجاء وصفه لتاريخ بنائه ، ممزوجا بهذه العلاقة الرومانسية الرقيقة ، ومن خلالها ، وكأنما أسقط ذاته فى قلب هذا التاريخ ، وود لو كان هو ذلك الوزير العاشق « نور الدين » ، الذي شاد هذا القصر لمن أحبها ، فهو يخاطب « ماجدة » التي يراها بعين الخيال ، وليست حاضرة في الموقف ، قائلا :

« تصوري يا منيتي ومرادي أن هذا القصر بناه صاحبه الوزير لحبيبته التي هام بها غراما ، وهي امرأة من الشعب •• من حينا هذا •• استدعى أعظم الفنانين في عصره ، في العمارة والزخرفة ، والبناء والطلاء ليقيموا لها وسط منطقتها ، وبين أهلها قصرا منيفا رائعا على مساحة ألفى متر ، وقضوا خمس سنوات قبل الانتهاء منه ، في عمل دائب ، وكان هديته لها لتعيش فيه ••

أرأيت يا عذراء الربيع ، كيف اتجاه الحب الى الفن •• عندما أراد أن يعبر لها عن تقديره كان يمكن أن يرمى الذهب تحت قدميها ، لكن ذلك تعبير فج ، وقد فعل ما يفعل العاشق عندما يتعلم الشعر خصيصا ليكتبه للحبيبة ••••

انني يا فتاتي أجتهد في البحث والاطلاع للعثور على مزيد من المعلومات عن هذا العصر ، أسلمها مكتملة لهيئة الآثار ، لكن

تنقذه من الاهانة والوحشية ، وسوف يكون انتصارى فى هذه المعركة تحية بسيطة ، أعبر بها عن بعض ما يملأ جوانحى من شعور نحوك أيتها الجميلة الغاليه • وعذرا لأنى لا أستطيع أن أتذكر اسم ذلك الشاعر الذى أحس حالى قبل ألف عام • وقال :

لعينيك ما يلقى الفؤاد ما لقى ... وللحب ما قد ذاب منى وما بقى
وما أنا ممن يدخل العشق قلبه ... ولكن من يبصر جفونك يعشق

(ص ١١١ ـ ١١٢)

على أن بعض النصوص الشعرية التى وردت فى هذا السياق جاءت أقرب الى استعراض ما وعته الذاكرة من وصف حسى تقليدى لجمال المرأة بعامة ، منها الى أن تكون تصويرا نابضا بحرارة التجربة التى يمر بها على جودة ، وتستنطقه ما حفظ من شعر يتناغم معها ، وذلك ما نراه فى البيتين اللذين تذكرهما فى لقاء خيالى مع ماجدة ، أحس فيه باستغراقه فى حبها ، وامتلاكها لقلبه ، وهما قول الشاعر :

مثل غزال نظرة ولفتة ... من ذا رآه مقبلا ولا افتتن
أعذب خلق الله لفظا وفما ... ان لم يكن قد تاه بالحسن فمن؟

(ص ١٣٢)

فاذا صرفنا النظر عن ذلك كله يبقى السؤال الأهم : وماذا بعد هذا الحب الذى ارتوى بفيض متدفق من العواطف والمشاعر ، وتوثقت فيه العلاقة بين الحبيبين وثوقا شديدا بات من العسير انفصامه ؟ ليس الا الزواج • ودون ذلك خرط القتاد ، كما يقول المثل العربى القديم ، لهذا كان على جودة منطقيا مع نفسه حين

لاذ بالهرب من سؤال ماجدة له عن الغد ، اذ تمثلت اجابته فى عبارات عامة غامضة لا تعد بشىء ٠

« لا تفكرى فيه ، انه ملك لله » ٠

– سوف تمر الأيام ٠

– تمر ٠٠ الحب لا يكبر ولا يشيخ ٠٠ الحب دائما طفل وليد ، ولا داعى للتفكير فى تقييده ٠٠ دعيه يجرى كالطفل فى الحديقة ٠٠ حرا بريئا طاهرا ٠٠

– لن يدع المجتمع ذلك الطفل يلهو كما يشاء ٠٠

– تسلحى بالايمان ٠٠ الايمان بالله وبالحب وبالحبيب ٠

بل انه لجأ الى محفوظاته من التراث الأدبى ، مستنجدا منها بطرفة من عذاب العاشقين ، واستشهادهم فى سبيل الحب تقول :

« مر الأصمعى بجدار كتب عليه أحد الفتيان :

أيا معشر العشاق بالله خبروا — اذا حل عشق بالفتى ماذا يصنع

فأجابه الأصمعى على نفس الجدار :

يدارى هـــواه ثم يكتـم سره — ويصبر فى كل الأمور ويخضع

فكتب الفتى :

وكيف يدارى والهوى قاتل الفتى — وفى كـل يـوم قلبه يتقطـع

فأجابه الأصمعى :

فان لم يجد صبرا لكتمان سره — فليس له عندى سوى الموت ينفع

وفى اليوم التالى مر الأصمعى بالمكان فوجد الفتى ميتا ، وقد كتب :

سمعنا ، اطعنا ثم متنا فبلغوا   سلامى الى من كان للوصل يمنع

ضحكت من قلبها ، وأشرق وجهها بنور الجمال ، وقالت :

ـ هذا شهيد الحب ٠٠

فرحت لفرحها ، وقلت :

ـ اللهم هذا حالنا لا يخفى عليك » (ص ١٦٩) ٠

ولم يستطع هذا الحب العميق الذى غمر قلبى على جودة ، وماجدة ملاك أن يجتاز حاجز اختلاف العقيدة الدينية بينهما ، وارتد دون تتويجه بالزواج خائبا كسيرا ، على الرغم من مؤازرته بتفهم كل منهما لعقيدة الآخر ، واحترامه لهـا ، والمامه ببعض مقدساتها ، على نحو ما نرى فى حديث على جودة عن المبادىء التى أرساها السيد المسيح عليه السلام ، واستعراضه لتاريخ العائلة المقدسة منذ نزوحها الى مصر ، وتنقلها بين ربوعها شمالا وجنوبا ، الى أن استقرت فى مصر القديمة ، وما نراه فى استظهار ماجدة لبعض قصار السور من القرآن الكريم ٠

وكان رفض ملاك زواج ابنته من على جودة ، خضـــوعا منه لارادة أقوى من ارادته « فالأهل والكنيسة وأبونا » لا يوافق على الزواج من مسلم ، وهم المرجع فى هذا الأمر ٠ فلما تدهورت صحة ابنته ، وساءت حالها المعنوية لاذ بالكنيسة ، ملتمسا من الأب أن ينظر فى أمرها ، وفى اللحظة التى استشف فيها الموافقة الضمنية على الزواج ، كان الأوان قد فات ، فعلى جودة كان فى

طريقه الى المطار مسافرا الى دولة الامارات للعمل بها ٠ وحاول ملاك أن يتدارك الأمر ، ويصحب ابنته الى المطار ، لكنه قبل أن يتجه اليه « عاد الى بيته ، واصطحب معه ماجدة التى لم تعرف الى أين يمضى بها أبوها » ٠ وهكذا تحطم الحلم الذى راود الحبيبن زمنا ، وظل حاجز العقيدة الدينية العنيد قائما ، دون التقائهما لقاء مشروعا ، تحت سقف واحد ٠

حكمة العائلة المجنونة !

د· حلمي محمد القاعود

تمنيت أن أكتب عن هذه الرواية دراسة طويلة ، فهي مفعمة بالعديد من القضايا والخطوط وصاحبها « فؤاد قنديل » كاتب مثقف ومتمرس بالفن الروائي والقصصي ، وله انتاج ملحوظ يصل الى عدد غير قليل من الروايات والقصص القصيرة ، تناولت بعضها في مناسبة سابقة ، وعذري الآن في الايجاز يتعلق ببعض الظروف الخاصة التي تضغط لأترك أشياء أو أؤجل بعضها من أجل البعض الآخر ·

« حكمة العائلة المجنونة » رواية حافلة بملامح واقعنا المعاصر ، بما فيه من انهيارات وانتكاسات ومظالم ومطامع وصراعات جعلت الأخ يأكل أخاه ، وصيرت معظم الناس مشغولين بجمع المادة والتضحية من أجلها بكل رخيص وغال من القيم والأخلاق والأعراف ، بدءا بمن يبيع مبادئه حين يتسلم منصبا مرموقا الى من يبيع أمه في سوق الاهمال والنسيان والأنانية ، مرورا بمن يتسلق على أكتاف الآخرين بالنفاق والكذب واللصوصية والتفاهة والانحطاط · وفي الوقت ذاته ، فان الرواية تقدم القابضين على الجمر ، الذين يواجهون الانهيارات بالصمود والاصرار والمواجهة ··انهم ليسوا « سوبر مان » أو ملائكة ، ولكنهم بشر من لحم ودم ، تعتريهم

لحظات الضعف والانكسار ، ولكن طبيعتهم الأصيلة تعالج ضعفهم ، وتجبر انكسارهم ٠٠ هؤلاء وأولاء ، تضعهم الرواية فى عدة خطوط متوازية تتحرك بمهارة لتقدم لنا صورا من السلوك الانسانى فى أحواله المتدنية والأخرى المتسامية ٠٠ هناك عائلة « يس الفار » الفقيرة البائسة التى تعيش فى حارة ضيقة متفرعة من شــــارع ضيق فى حى شعبى قديم ، بيوته متهالكة ، وحياته قائمة فى مصر القديمة ، وهناك عائلة « فتحى الدمنهورى » واخوته وأمه فى الحى ذاته ، وفيه أيضا عائلة ملاك التى تضم ابنه وابنته وزوجه المجنونة ، وفيه كذلك يحيى صقر وآخرون ، وعلى مقربة من الحى تقع فيلا « نرجس البارودى » وأخوتهـا ٠٠ وتتقاطع حياة هؤلاء الأفراد والعائلات ، ونجد نماذج متباينة تؤكد على خلل اجتماعى خطير من خلال واقعها وسلوكها وطموحها ، وهذه النماذج تتباين داخـل العائلة الواحدة ، حيث نرى المفارقات التى تؤكد هذا الخلل ، فعائلة ملاك مثلا ، تقدم لنا الرجل الذى يجعل من مكتبته الصغيرة المتواضـــعة منارة للعقول فى الحارة الضيقة المعتمة ، لا يبحث عن الكسب أو المال الكثير ، ولكنــه يكتفى بالقليل ، ويســـخر جهده ووقتـه لهداية المجتمع بما يكتبه من حكم يومية ، ويعلقها أمام مكتبتـه لعـل من يطالعهـا يستفيد منهـــا ، وفى الوقت ذاته نرى زوجـه ترفض ســـلوكه ، وتحـاول أن تفرض عليه أعمالا معينة كى يغتنى ويحقق لهـــا طموحاتها فى الوصـــول الى مستوى بعض أقاربها الأغنياء ٠ ويحتدم الصراع بين الرجل والزوجة حيث يصر كل منهما على موقفه ورأيه ، فتفقد الزوجـة عقلها ، وينتهى بها المطاف الى المستشفى ، وتقضى بها بقية حياتها ، ويتكرر الأمر نفسه بالنسبة للولد والبنت ابنى ملاك ، فالولد يمثل امتدادا لأمه ذات التوجه المادى ، ويقوده ذلك الى البقاء فى باريس سنوات طويلة دون أن يفكر فى الرجوع الى والده الذى يتشوق اليه ، أما البنت فتمثل امتدادا لأبيها ، وتعيش طلبا للقيم

المعنوية وينتهي بها الحال الى أزمة عاصفة كادت تودى بها ، بسبب تمسكها بمبادئها وعدم انصياعها لما يراد لها ٠

ويعيش الأب « ملاك » مع أحزانه وآلامه وأشواقه او شهوته الى اصلاح العـالم بالمودة والتراحم ، وهناك « يحيى صقر » سائق السيارة الذى يتزوج « نرجس البارودى » العانس الغنية التى تنتمى الى عائلة عريقة ، ويحلم بدخول مجلس الشعب ، ويحقق هذا الحلم بطرق غير مشروعة تكشف بحذر الفساد فى أركان المجتمع ، فى الوقت الذى يخفق أمامه أستاذ الجامعة والصحفية النابهة والمستشار القانوني وآخرون ، وما نجاح « يحيى صقر » وهيمنته على الحي الا لنجاح الفســاد فى اختراق عقول كثيرة ، ومع ذلك فان الرواية تبشر بالقضاء على الفساد وسقوط الفاسدين ، وهو ما حدث « ليحيى صقر » حين انكشفت الاعيبه وخدعه على يد الشاب المثقف النابه « على جودة » خريج الفلسفة ، وبقية شباب الحى المتشوق الى النور والطهارة والعمل والبناء ٠

وترصد الرواية خيوط الفساد الذى يستغله المغامرون الأجانب الذين يدعمون رغبتهم فى الاستثمار ، ولكنهم يطمحون الى افساد المجتمع وبث الانحلال فى أرجائه من خلال مشروعاتهم الترفيهية والسياحية التى لا تثمر شيئا بالنسبة للشعب ، وفى الوقت ذاته تقدم لنا الرواية نموذجا لبعض أبناء الوطن الذى يســـعون فى المقـــابل الى بناء مشروعات ضرورية ومفيدة كما فعل « سراج البارودى » بانشاء مصنع لأجهزة الفشل الكلوى الذى ينتشر فى ربوع مصر ٠

فى عائلة « الدمنهورى »تكمن مفـارقات عـديدة تكشف عن بؤس العلاقات الانســـانيه بين أفراد الأسرة الواحـدة « رمزى الدمنهورى » ، مستشار رئيس الولايات المتحدة للشئون التربوية

والتعليمية ، والحاصل على جوائز عالية ، ويستقبله وزير التعليم فى المطار مع وفد رفيع المستوى ، يفاجأ بأن شقيقه « فتحى الدمنهورى » قد طرد أمه من شقته نزولا على رغبة زوجته ، فتعيش فى الخرابة التى كانت قصرا فخما فى الماضى ، يأكلها الذباب ورائحة الروث والزبالة ، ولا ينقذها من هذا المصير البائس الا امرأة حفظت لها جميلا قدمته لها ذات يوم حين علمتها « الخياطة » ، فأصرت مع زوجها وأولادها على أن تقيم معهم الى نهاية العمر ٠

ويبدو الخيط الأساسى فى الرواية قائما على توضيح العلاقة السوية بين المسلمين والنصارى من خلال عائلة « ملاك » وعائلة « على جودة » وبقية سكان الحى المسلمين ٠٠ ان الرواية تتوصل الى بيان طبيعة التسامح فى العقيدة الاسلامية والشريعة النصرانية من خلال الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة ، التى يوظفها « فؤاد قنديل » مؤلف الرواية بحكمة ومهارة ، عبر الحوارات والوصف والأحداث ، مما يؤكد قوة الحضارة التى صهرت جميع أبنائها فى بوتقة واحدة ، تقوم على العمل والجهد والتواصل والمصير الواحد ، انها « حكمة العائلة المجنونة » حين تغفل معطيات حضارتها ، وتسمح للأنانية والفساد والقبح أن تكون معالم المجتمع !

فؤاد قنديل .. روائى من نوع خاص جداً

الناب الأزرق .. نموذجا

سناء فتح الله

[اذا كان يونس قد خرج من بطن الحوت فلن يتخلى الموت عمن ضمهم فى أحشائه ولن يستطيع أحد أن ينقذنا منه .]

ـــ الفن الجاد .. انتاجه ضئيل ، وسط تيارات التهريج المتلاطمة ، ومع ذلك يبدو واضحا كشهادة ميلاد تعنى وجـــود كـــائن حى لانسان .. انسان حقيقى ، رغم العديد من شهـــادات الميـــلاد المزورة .

رواية الناب الازرق تأليف فؤاد قنديل هى ميلاد روائى من نوع خاص جداً ، من الصعب تصنيفها داخل أطر الفن الروائى لكنها تستوعبك داخلها ، بذلك النوع من الحـــزن والدهشـــة والاستفزاز والذى سرعان ما يتحول الى أصابع اتهام تخرج فى نهاية الصفحات الأخيرة فجاة لتمسك بك .. لتحس انك مدين وانك لا تستطيع أن تتخلص منها ..

ـــعقدة الذنب .. هذا هو الشعور الذى أراد أن يتخلص منه الكاتب فمنحه لكل قرائه ، ليعيش الجميع تحت وطاة الادانة .

الاغراق فى الرمزية والواقعية معا ، اختيار الرمز هنا بالغ القسوة والاهانه معا ٠٠ صـــحيح أن الأم متعارف على انها تعنى الارض والوطن ٠٠ والشرف .. الا ان الأم هنا قد استباحت ثديها بناء على رغبة زوجها « الناب الأزرق » لأنها بجلال قدرها وخيرها الوفير وشخصيتها المرموقة لا تتمتع بأى سلطة ٠

اما ابناؤها ، فلا يستطيعون أن يحققوا شيئاً واحداً مما يبغونه ، وليس لهم اى رأى ٠

والرواية تعتبر فى تصورى « استغراقة طويلة لرمز » ولأن اسلوب الكاتب يملك جاذبية خاصة لتركيب الجمل والمواقف أيضاً الأمر الذى يبعدك احياناً كثيرة عن الرمز لتعيش مع الشخصيات الموجودة فى الواقع — لكنها موجودة كرمز تعيش معها كل نبض الحياة ٠٠ من ضجة الحانة ، الى تكاثف الدخان بها ٠٠ الى كلمات ترحيب ، ثم موقع العمارة ٠٠ بواب العمارة ، والرغبة والشهوة ، وحرارة الاحساس بهما ، ثم يعود الى الرمز فى نفس النسيج ليبدد ملامح الواقع والرمز معا ، ويعمق داخلك أول بقعة للحزن ٠

حتى الحزن له اسلوب الاثارة .. بينما الحزن نغمة حساسة وشفافة وراقية .. الا انه هنا يأتى باسـلوب الاثارة ، فتحس الحزن والالم وانك مقهور ومدين ٠

اما عن أسلوب الكاتب ولغته ، فيكفى أن تقرأ هذه السطور التى شدتنى للكتاب بعد عنوانه الذى أعجبنى :

« وتدفقت قوافل الأيام وهى تعبر صحراء الزمن ٠٠ تكاثرت الذرية وتعددت الأثداء والحلمات فى جسد أم محمد وهى كما هى »٠

— وقوله :

تراءى لها الزوج الأول « المرحوم » .. زارها .. ليقول لها بعد أن فقدت العربة اليد التى صنعها لها لتتعيش منها .

ثم باعها الزوج الثانى .

« اذا كان يونس قد خرج من بطن الحوت فلن يتخلى الموت عمن ضمهم فى أحشائه ، ولن يستطيع احد أن ينقذنا منه » .

ولأننا لا نعيش عصر المعجزات ، فانتظار المعجزة هو بعينه المستحيل ، أو الانتظار المرفوض .

ـ وقد يؤاخذنى القارىء هنا لأننى لم أذكر له مضمون الرواية أو حتى لونها .. سياسية أو اجتماعية .. جنسية او .. او ولكنى اقول انها صورة مجردة .. تماماً كلوحة « لاجرنيكا » .. كصورة نهائية بكل الأشلاء .. الا انه أعاد صياغة اللوحة ، لتدب فيهـا الحياة قبلأن تصبح أشلاء ، نوع من التفرد فى الأسلوب .

دلالة الرمز فى رواية السقف

عبد الرحمن ابو عوف

● تتميز الرواية القصيرة [السقف] للكاتب — فؤاد قنديل — بطموحها لاستحضار المفردات الجمالية والتشكيلية والفكرية (لرواية العالم الخاص) تلك الرواية التى أسس منهجها ومدرستها — الروائى التشيكى (.. فرانز كافكا) .

● هى تجربة تتجاوز بالتخيل والتجريب والحلم والعبث واللا معنى تخوم الواقع المحدد المحدود .. هى نوع من الفانتازيا الحالمة تبنى وتخلق من لحمة الواقع ومعطياته وأحداثه وشخصياته عالما من الوهم اللاعينى .. غير أنه عالم مفارق للواقع يكشف فى النهاية عن قصد ومعنى ودلالة اجتماعية وسياسية ورمز محدد :

● ولعل تصدير القسم الأول من الرواية بكلمات — شكسبير فى مسرحية هنرى السادس يكشف عمق المعنى والرمز الذى تفجره هذه الرواية التجريبية الغريبة .

ان مادته ليست هنا ·
لأن ماترون ليس سوى أدنى الأجزاء ·
ولو كان الهيكل كله هنا ·
لوجدتم أن ارتفاعه ضخم جسيم ·
لا يكفى سقفكم أن يحتويه ·

● ان الحدث الفانتازى الرئيسى فى هذه الرواية ، هو أن أسرة تقيم بقصر شامخ عتيد له تاريخ هو تاريخ مدينتنا القاهرة نفاجأ بحدوث انفجارات متتالية وفى محاولة لاكتشاف السر يتضح ان القصر يغوص فى الارض لوجود مياه جوفية تؤثر على اساسه ونظرا لأن السقف من كمر الحديد الضخم ، بما يمثل ثلا غير عادى ولان الجدران من الحجر الجرانيتى الصلد خالى الجير ، فقد هبطت الجدران التى تحمل السقف الثقيل ، واصبحت تغوص بشكل يكاد يكون منتظما ، اذ بالمعاينة تبين أن السقف يهبط ، دافعا الجدران من تحته للغوص فى الأرض المشبعة بالماء بمعدل شبه ثابت ، وهو نصف سنتميتر كل أربع وعشرين ساعة .

● ويهمس صاحب الأسرة والقصر بهذه الكلمات الاسيانة الحزينة المرهقة « مشيت أجر قدمى .. تعوى الظلمات بأمعاء روحى .. لابد اذن أن نرحل .. نرحل عن بيت الآباء والأجداد .. اصبحت الحياة فى منزلنا مستحيلة وامامنا فرصة لا تزيد عن عام .. وبعدها نكون فى الشارع .. فالى أين نرحل ؟!

— لا توجد بالمدينة كلها غرفة واحد منذ سنين .. ولماذا نحن من دون الناس .. دارنا لم تزل وطيدة الأركان .. متينة البنيان .. فلماذا يتعين علينا ان نرحل عنها ؟

داری مقری — تاریخی .. عنوانی .. یعرفنی الناس بها ویعرفونها بی جــاء الوقت الذی یتعین علی فیه أن ابرحهـا .. اتخلی عن حدیقتها المزهرة ونیلها الصافی .. الرقراقی .

فیك یاداری أنفاس اجدادی ، ذکریاتهم — بصمات أصابعهم آثار أقدامهم زفیر دخانهم .. أنین جراحهم .. فیك یاداری .. ضجیج فرحهم وثورة غضبهم وحلاوة سهراتهم فیك اخضرار آمالهم وحدة صراعهم وطول صبرهم » .

● هذه العبارات الدالة الرامزة لا ترثی غرق وتآکل وتلاشی واختفاء بیت عادی .. بل أصل ووطن وجذور ووجود .. انهـا ترنو الی معنی بعید یرثی الحیاة ککل ویفزع من المصیر المجهول والضیاع وفقدان الأرض والمعنی والشعور بالاغتراب .

● هذا المعنی الرمزی المثقل بالدلالة والرؤیة یقدمه الکاتب فی بناء وتکوین تشکیلی وسردی بلغة شفافـة مقتصـدة تهمس بتعدد المعانی والرؤی التی تحکی وتقص عن حیاة تغرق وتغوص وتتلاشی وتذوب وتتآکل فیها ذکریات الأجـداد وتـاریخ الأسرة والمدینة فسقف القصر یقترب من الأرض ویضغط حیویات ساکنیة ویجبرهم علی الانحناء حتی یصلوا الی الزحف علی اربـع .. هاماتهم منحنیة .

● وبناء الروایة الجمالی والشکلی موزع فی هذه الأقسام :

١ ـ الانفجار ٢ ـ التقریر ٣ ـ الکوخ ٤ ـ أعمدة الحدید ٥ — المحاولة قبل الأخیرة . —

● وتقدم الأقسام بمختارات من أشعار شکسبیر وطاغور وصلاح عبد الصبور وجنتر آیش کلحن موسیقی وتعلیق وتمهید

يلخص ويبلور محتوى أحداث وسياق دراسة القسم ، فالبناء قائم ومصمم على نسق هارموني لألحان متتابعة ومتعارضة تعزف وتجسد وتهمس بالمعنى فى تصوير وبهاء شاعرى مكثف مثقل بالصور والرمز ، ويلجأ صاحب القصر بعد حيرة الى الادارة الهندسية فى مجلس المدينة وهناك يلتقى بالتجهم والجمود والروتين أخيرا وصل الى مهندس معمارى ، فحص ودرس كل ثقب فى القصر ، والمنطقة .. اطلع على خريطة المبنى وأوراقه كلها مسجلة وموثقة رغم انه بنى فى وقت لم يكن فيه توثيق ولا تسجيل كانت مثل هذه الأمور لا تزال عند أهل الزمان مجهولة من الوجهة الرسمية وكانت عمليات البناء تتم عشوائية وبلا تخطيط وقدم المهندس بعد زمن تقريره وأعلن خطورة الوضع ، وتوالى هبوط السقف باستمرار واوصى باخلاء القصر فى موعد أقصاه سنة وهذا هو الحل الآخر الذى آثار دهشة وحيرة وحزن صاحب القصر يردد فى آسى « كنت أعلم أن بدايتى ونهايتى فى دارى وأن حياتى وموتى فيها .. ولأنه ليس من السهل التخلى عنها لأبسط الأسباب ولا حتى لأعقد الأسباب » .

● واخيراً لقد بنى صاحب القصر كوخاً فى الحديقة على النيل ونقل اليه هذه الأشياء التى ترمز لمعنى ودلالة تاريخية فى مدينتنا القاهرة « دفعت صورة جدى ، لحقت بها الساعة الأثرية الكبيرة وكانت هدية من الوالى التركى لجدى ، اثر اشتراكه فى معركة حربية بمنطقة القرم السوفيتية ، وهو ابن جدى الأكبر الذى اشترك فى رد الفرنسيين والثورة عليهم ومات ابان هذا الاحتلال » ثم نقل معلقة اخناتون .. وهى قصيدة لاخناتون بعنوان الى صديقى الموهوب بيك .

كانت قد نشرت باللغة العربية في جريدة العروة الوثقى نقلا عن الفرنسية ثم كتبها خطاط عربي بماء الذهب وأهداها لجده الذى كان يلازم الشيخ محمد عبده .

● ولا نحتاج لتفسير هذه الرموز .. اخناتون وجريدة العروة الوثقى ومحمد عبده فكلها تحيلنا على عمق المعنى المقصود بمـــا يهدد مدينتنا من زوال وتدن وضياع تاريخى يهدد حياتنا .

● ولعلنا عندما نقرأ ما جاء فى قصيدة اخناتون التى كـــان يقرأها صاحب القصر كل يوم نؤكد هذا التفسير .

يقول اخناتون :

● أيها الفنان الثائر العبقرى الجرىء .

أعرف اننى دفعتك فى ذلك الطريق الأصيل الصـــعب لأننى جربت معدنك الطيب القوى .

وما كنت تجرؤ على أن تتهور وتطيع .
فما أكثر الذين يعرفون الصواب ويتجنبونه .
لولا ايمانك العميق بان الحقيقة أفضل وأكثر جمالا
وصورتى مع عائلتى .. وبين أهلى واولادى
فاضفت علينا سحر الحقيقة بعظمتها
وكانوا جميعاً — البنات — على صورتى
وكان الملوك يخشون الظهور
مع أبنائهم وبناتهم وزوجاتهم
خصوصاً وهم عرايا متجردين — الا من الحقيقة

لقد اخترتك يابيك يوم رسمت أبى
فى الصورة التى اثارت غضبه
حين تقدم به العمر فبدأ شيخا مهرما
جلده متغضن وجفونه متدلية من الأمام
فطردك وسلمك للجوع والتشرد .. وما كنت لتعيش
لو لم يسبغ عليك اتون حمايته
فوقفت معك ، لأنك وقفت فى جانب تقف فيه الحقيقة
والحقيقة دائما أفضل واكثر جمالا
ولما ذهب أبى الى رع عدت الى طيبة والى اخناتون
حيث طلبت منك رسم كل ما تراه
ارسم كما تشاء وكيف تشاء
ارسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات
فصورتنى وأنا أقبل أولادى
وأتجسس حلمتى ثدى أختى وزوجتى
فهذه كانت الحقيقة
وهل تخفى الحقيقة على الناس
لا تأسف على ما أصابك
فاذا كانت بعض عصابات المتجرين بآمون
حاولت أن تجعلك تجوع
وان تسخر منك
فقد كنت أول الفنانين الصادقين
الذين يفضلون الحقيقة على ما عداها

فماذا صلبوك أو قتلوك فيكفيك انك عشت الحقيقة
والحقيقة دائما افضل .. وأكثر جمالا :

● وهذا هو منهج الكاتب فى تعبيره وهو رسم الحقيقة بلا تزويق ولا كذب ولا مجاملات فالحقيقة دائما افضل واكثر جمالا

● وهذا معنى مجازى يكتشف دلالة القصد فى تراث هذا القصر الذى يحتفظ به صاحب القصر ويحاول انقاذه من زوال القصر وتلاشيه .

● لما توالى هبوط القصر تظلم صاحب لكل من يعرف ولا يعرف من المسئولين .. تحدث فى المقاهى والمساجد والكنائس ثم كتب للصحف املا أن يجد فيها منفذ لاحقاق الحق بمساندته واعانته فيما هو فيه ، الصحف باب من أبواب العدل لكن بعضها تنشر الخبر فى سطرين لا يقرآن وبعضها لم يحفل بالأمر ، فماذا يضير العالم اذا هبط سقف أحد المنازل ، وحتى لو هبط وهبط حتى يأتى يوم يسحق فيه أهله .

● ولنتامل اخيراً هذا الرمز فقد جاء (صهر) صاحب القصر من كاليفورنيا بأمريكا وهو أستاذ عمارة هناك جاء لينقذ القصر من الزوال ويوقف هبوط السقف واعادة بناء القصر ، ودرس كل شىء مختالا بقوله « يقولون عنى فى أمريكا اننى خليفة (فرانك رايت) هل تعرفه ؟ » وقدم الحل الأخير وهو هدم السقف واعادة بناء البيت ، وسوف يفشل هذا الحل الأمريكى أيضاً .

● تهمس الرواية بقول الأبناء للأب (لايوجد مستحيل لا تيأس يا أبى).. الذى يتنهد ويحدق فى مياه النيل « كأنى أسألها

عن حظى .. الفيت النهر تجمد وتحجرت أمواجه وما عـــاد ماؤه يصلح للشراب ولا للصيد ولا للابحار » .

● ولسنا محتاجين لتفسير دلالة هذه الرواية التى لم يلتفت اليها النقاد والتى تحكى وترمز بالصورة المكثفة لأزمـــة حياتنـــا وغرقنا فى الوحل وتعلقنا بالحل الأمريكى فى حين أن الخـــلاص والحل هـــو فى ارادتنا وفى نيلنا وفى تاريخنا حيث يهمس اخنـــاتون بالصدق والجراة والاستحالة .

عصر واوا

محمـــد قطـــب

لا أعتقد أن رواية « عصر واوا » .. لفؤاد قنديل يمكـــن أن تمر دون أن تخلف أثراً فى المتلقى العام . أو دارس المتغيرات فى السلوك السياسى وبنيات المجتمع الثقافية والاجتماعية .

فهى صورة جميلة تحمل من الصدق بما يـــدل عـــلى جهامة الواقع وفساده وانزياح قيم الطهارة والبراءة .

كما انها من الأعمال الفنية التى صاحب موضوعها الروائى متغيرات الحياة اليومية بما نشب فيها من تطرف يدفـــع العقـــل وارهاب يطمس القلب . ولأن « واوا » رمز لعصر فاسد باكملـــه فلقد كشف الكاتب فى سرده الروائى نوعية البشر الذين يكرسونه ويساعدون عليه ويعملون على نشره خلف نقاب معتق من مراكز عليا فى بنية المجتمع الحاكم . وتصبح الصدمة عنيفة — فيتحقق افتقاد القيمة والمثل — حين يسعى من يناط به أمن المجتمع الى اختراق القانون وبناء عالم سلطوى من نوع آخر يتسلل الفساد عبره الى كل شىء . فيطول الانسان ليسحقه ، والقيمة ليخترقها ، والمثل

ليهدمه . ومن ثم لم يكن غريباً أن يتزامن موعد صدور الرواية مع حكايات الفساد حول الجميلات الشرسات وهن يرفعن اصبع الهوى لتسقط النجوم اللامعة .

والرواية توقفنا على السر الرهيب الذى يقف وراء العناد الذى يتخذ ولو فى الظاهر طابع الثأر من رجال السلطة . ان السجون تضع الارهاب وتغزل التطرف . ويخطىء القائمون على الأمر بقصد أو بدون قصد فتتكون الكوادر وتتربى الرءوس وتحاك الخطط ثم تتنامى الآمال وتتواصل الى حين من الزمان ينتقمون منه يوماً ما . وهى أمور أشار اليها مسئول كبير ولم يتنصل من المسئولية .

هل ثمة جديد فى موضوع الرواية ! لا اخال أن ثمة جديداً . فالموضوع مطروح بكليته على الساحة الاعلامية .

بل ان طرحه جاء أكثر جراة وحدة عنه فى الرواية . ولكن يبقى للفن بهاؤه وجماله وكثافته ورؤيته الكونية .

لقد اجادت الرواية فى صياغتها الفنية جدل الصراع العنيف بين محوري الذات / الغير ، فى سياق يتسم فى الأول بعذوبة وصفاء قلبى ورضى نفسى وتوق الى الجمال والسكينة / وفى الثانى بالجهامة والقبح والعنف والاغتصاب والتطرف والفساد . ووشى العنوان « عصر واوا .. » بسيطرة الفساد وانزياح البراءة . ومع ذلك فان الصوت الروائى المستكن خلف النص اللغوى المصوغ فى نمنمة فنية بلاغية يرى أن الحل لا يأتى من رتق الشروخ وتوفيق المختلف ،

وتلفيق التوجه وانما بحرث الكيان بالكلية . وهو فى الحقيقة . ما نراه فى كل المجتمعات التى خلعت رداء الشمولية . وأننا لو ظللنا نعيش فى دائرة الفعل ورد الفعل فاننا بذلك نكون قد وضعنا المستقبل فى الزاوية المعتمة . وهى دائرة تساعد على التخلف ولا تصنع التقدم .

تقول الرواية — على لسان شريف بطلها المأزوم بعد هروبه من قبضة الباشا وسجنه العاتى ، حين اختطفه الباشا لتعذيبه واجباره على التنازل عن محضر الاغتصاب وبعد ألوان من الايلام يجيدها أمثال الباشا فى صورة متوحشة ولا انسانية .. (كان مستعداً أن يمضى فى أى طريق يمكنه من الانتقام .. لا من الباشا وحده ، ولا من واوا فلا معنى لهذا الانتقام « المسألة بدت أمامه أكبر وأعمق ، والساحة التى يلعب فيها الفساد لعبة بانورامية . طولها طول الوطن . وعرضها عرضه) ثم انظر معى الى صيحة الغضب التى تتعالى بفعل الفعل المكتوم والقمع الدموى والعجز عن الاصلاح (لابد أن تمتد الأيدى وتلتحم القلوب المحتشدة بالغضب وتمضى خلف العقول التى تؤرق أنوفها رائحة العفن .. ص ١٤٤) أهى صيحة جديدة ؟ أم التقطها الكاتب من دمدمة القلوب وتمتمة الشفاه .

ولأن الأمر مقصود روائياً لاحداث تأثير نفسى لدى المتلقى فلقد بدأت الرواية بنهاية الحدث . كان حدث النهاية والبداية واحداً . حدث رهيب نتج عن اختطاف البطل ثم ايداعه المستشفى — وبعد الخروج .. كان الهاجس الكامن داخله تجاه صديقه شمعة يحدد اتجاه الخطوة ويشى بالرمز الذى يحمله ويوحى به (لطالما وجد لديه راحته وأمنه وثقته فى الله وفى الناس) .. ويصبح القبض عليه بما يمثله من قيم وأمانة نفسى اشارة الى رعب جديد ، وانتقام

متجدد .. خاصة وأن البداية والنهاية معاً أكدتا على هذه العبارة (واوا .. خرج من السجن) .. لتضع الرؤيــة التنــاقض بين الجمال / الموءود / والقبح المتفشى . ويصبح الأمر عاتياً عــلى البطل اذا علمنا ان واوا هو اداة الباشا الى الافســاد والذى اضحى هو نفسه رمزاً له فيما بعد .. كما انه وراء الأزمة الخاصة بالبطل . فهــو الذى اغتصب زوجته وأدخله بذلك دائرة مــن الجحيم . لقد حرصت الرواية على تضافر الأزمتين لتؤكد أنه ليس ثمة فصلا بين الهم العام والهم الخاص وأنهما معاً يصنعان جدلا لا يكف عن الصراع مادام طرف منهما يتسم بالجنوح والغلو والقمع.

وشريف – بطــل الرواية – يعمل مدرســا للتاريخ ، علاقته جيدة بالآخرين ، مخلص فى عمله حريص على اتقانه . لا يتدخــل فيما لا يعنيه ، يهوى الشطرنج ، ويستمع الى الموسيقى ويستمتع بالمتعة مع زوجته فى طقس رهيف متعال ، يحذر أن يدخل نفسه فى التجارب مؤمناً بالمثل العامى المشهــور الداعى الى الحــذر والحيطة « الى اتلسع من الشوربة ينفخ فى الزبادى) . ارتضى حياته مع زوجته . ظل طويلا يداعبه أمل شاحب ان ينجــب . تصالح مع الوضع واطمأن الى الواقع فزوجته مريضة بالقــلب والحمل يضرها بل قد يعجل فى موتها . يكفى أنها حبيبته وســكنه الجميل . ولا تخلو من جماليــات متنافرة – ان صــح التعبير – مادام التوافق يحكم العلاقة . ولعل النسيان – آفة زوجته – كان واحداً من التوتر العاتب فى حياتهما . ويعترف شريف بــأن (خطورة نسيانها مهما كانت نتائجه فهو عيب أقل من عيوب أخرى قاتلة) .. وتحكم المواقف مفارقات تبعث على السخرية الواشية بجمال سلوكى يحترم الذات ولا يجرحها . دخل عليها مرة فوجدها ترقص أمام التليفزيون لأن راقصة كانت ترقص فيه (وتركها فيما هى فيه ومضى يفتش عن بيوت العنكبوت التى أمرها فى الصباح

ان تهدمها فوجدها كما هى ..) ويصل بها الأمر أن تكون وسيلته ونموذجه فى دعائه الى الله أن يحبب اليه الصلاة كما يحب سلوى .
وهو يدعو دعاء من علاقته بالله تتسم بالصراحة والصدق والخلوص له (اما ان تساعدنى عليها — الصلاة وتجعلها حبيبة الى نفسى مثل سلوى أو تعدنى الا تحاسبنى عليها يوم القيامة) . وكانت المتعة طقوس لذة وعلامات عشق (أسعده أن يكون — هذا العبد الفقير — مالكا لهذا الجمال) . ويتوجدان معا فى خميلة حب فائقة الجمال والرهافة (سألته بوله : هل يمكن ان نعيش العمر كله هكذا يا انا ؟ . اجابها شريف متطلعا الى السماء : لن يسمح الله بذلك يا أنا . سألته : وماذا سيفعل ؟ قال : سيأمر النهار بالطلوع . تململت قائلة : انا لا أحب النهار .. الليل أجمل) . هذا التوحد يعطى انطباعاً قوياً بالالتصاق الشعورى وديمومته . ويصبح سلخ هذا الالتصاق سكينا يذبح .. وينهار ويصبح كخرقة مبتلة ويتساءل كيف سيطلع عليه النهار وهو بلا حول ولا قوة . وقد فقد كل شىء فى معركة حقيرة لم يدخلها) .. وهكذا أتى الاغتصاب على البنيان فهدمه . ومسك السكين وقطع خيط الوصال . وتتبدى المأساة حادة حين تشعر سلوى بثمرته تتحرك فتكون الطامة .. وتنهار . كيف يكون الجديد الطارىء ولادة اغتصاب ! وكيف يكون التكوين الجنينى دموى الفعل مجهول الهوية ! وكيف يصبح الجديد ، الأمل لحظة الطهارة / عهراً وبصمة عصر فاسد ؟ .. من يقبل ذلك ! كيف يأتى الجديد المأمول سنين طويلة على هذه الهيئة المتوحشة ! .. وتنهش العذابات قلب المسكين .. وكأنها تردد ما قاله شريف لحظة معرفته بالأمر ، وهو نفس الشعور وذات التوحد (لم تنجب منى بعد سبع سنوات فأنجبت من الغريب فى دقيقة .. لم تنجب منى أنا الذى احبها ، وأنجبت من عربيد .. ومن ثم كان من الطبيعى

ـــ وهى المريضة بالقلب ـــ ان تلفظ أنفاسها وهى تصر على اجهاض نفسها (دوى صوت نسائى كسكين يعلن النهاية القاسية فى عنف لا يرحم) .

واذا كان سليمان الملط نموذجاً مثالياً للضـــابط المستنير صاحب الضمير والرؤية القومية فى مقابل الحيتان الكبار فى وزارته الذين عكفوا بعد خروجهم أو قبله على تكريس فساد من نوع ما .. فانه لم يستطع أن يبقى على « واوا » فى السجن بعد القبض عليه .. فلقد استخدم الباشا كل نفوذه القديم والحديث لاخراجه حتى خرج .. وهو دلالة اشارية للسيطرة وايحاء اشارياً بديمومة عصر تكرس فيه الفساد . ولعل الوصف الروائى يكشف الفعـــل الواقعى لهذا الأمر الطاغى والشرس .

(يسال المربع الذى يبدو اكثر غباء : الم يطلب ـــ اى الباشا ـــ من مساعد الوزير ان يهرب واوا ؟ . أجـــابه الأطـــول الذى اعجبته اخيراً مسالة مص القصب فسحب عوداً : ـــ وعده بتهريبه بعد أن يكتب له الباشا اولا جنينة التين التى فى العجمى) ثم يرد فى الحوار ما يلى (قرر مساعد الوزير البحث عن وسيلة ثانية .. وعدته راس كبيرة بتهريبه اذا وافق المساعـــد عـــلى الانسحاب من مناقصة السفن الخردة التى تنوى الراس الـــكبيرة ابتلاعها . ص ١٢١) . ثم تقرر . الرواية فى النهاية « واوا خرج من السجن » . وبذلك تتأكد الثنائية بين الذات والمجال . وهى ثنائية مختلة لأنها لا تتجادل من منطق التكافؤ مما يكرس طرفاً ضد آخر ولا يوحى بولادات متغايرة ـــ وهى نبرة قاتمة شديدة القتامة ربما أوحى بها هذا المجال الشرس اللانسانى . وكيف لا يكـــون ذلك وقد مات الجميل ، ووئد الطاهر ، واغتيلت البراءة . وتسيد المكان « واوا » وصانعوه ؟!

والرواية سعت فى تشكيلها الجمالى والمعرفى الى تضفير الهم الخـاص بالهم العـام وتنوعت الروافـد التى تتلاقى لتصـنع ذلك ، فى تركيب ثنائى متنـافر يتمثل بدايـة فى الواقـع العفـن بتراكماته وعمقه والداخل فى رهافته وانثياله الصوفى فى سعيه الى الأفضـل والأنقى ٠

فى آخر جبل المقطم فيلا مهجورة سيق اليها شريف مخطوفـاً وعلى بعد قريب منها حفرة واسعة (ألقوا فيها شريف بعد أن رفعوا العصابة وقيدوا قدميه بسلسلة حديدية لها قفل ومثبتـة من نهايتها بقاعدة خرسانية مما يدل على أنها دائمة الاستعمال ولم يكن شريف أول المختطفين ولن يكون آخرهم) . العبارة نموذج لكثير من أنواع الايلام التى تلحق بالانسان .. وهى فى وصفيتهـا محايدة ، لها وقعها البارد ، وخالية من التجميل والظلال البلاغية ، لغة مباشرة تسرد موقفاً تعذيبياً فى مكان التعذيب بطريقة حادة فى المعنى ورتيبة فى الوصف لتعطى دلالة الواقع المكرور عليها ولتشى بديمومتها .. ومن ثم يسحب المكان على القول .. رعبه وتوقـع الروع منه .. ومن ثم صاحبت المفردات لتصنع هذا الجو كله ، (مهجور — حفرة ، عصابة ، سلسلة حديدية ، قفل ، خرسانية) ولعل المفردات بجرمها وبرودتها وثباتها وصلادتها تفرز اشعاعاتها المخيفة الخاصة بها ، وتصبح العبارة (دائمة الاستعمال) اكمالا للدائرة التى طالت الكثيرين ونشرت الفزع لدى الآخرين . هـذا لون قاتم من الوان المجال / المكان / المجتمع .. لون له سيادته بدأ من المهجور مروراً بالحفرة وانتهت بالقفل .. دائرة مصمتة باردة ومخيفة .. وكل الألوان الأخرى ترنيمات ظلالية على هـذا الاستخدام . ويصبح الهم الخالص ليس فقط فى غيـاب الحـب بموت الحبيب الذى يتمثل فى هذه العبارة (لم يكن من حقهـا أن تغادره على هذا النحو المتعجل ودون الاتفاق على ذلـك ...

كيف تهجر الشخص الذى تعلق بهـا ومـا زال حتى بعـد أن تعثرت فى طريق مظلم !) . هم يتصـل بالآدميـة فى الموقف المأذوم وهو يعذب . هم غلب عليه التساؤل ! لأنه موقف لا يقبل الا طـرح السؤال . ليس ثمـة اجـابات ، ومن اين يـأتى ؟ من انسان مسحوق الارادة ؟ (وما دام لا يمتلك القـدرة عـلى المقاومة فعلية أن يسرع بالموت فاحقر الميتات يموتها من لا يقاوم) . ولعلنا نلاحظ سيطرة هاجس الموت على الشعور الداخلى أمـام مواقف العنف .. هو المقيد ؟ فكيف يقاوم !! هذا التساؤل هو سيد التعبير ومعناه العميق .. لأن القيد عام وخاص معاً .. ومن ثم فالموت هو الخلاص .. انه الانتحار اذن .. بل ان الدعـوة إلى الغضب التى وردت بالرواية .. هى نوع من الموت المؤجل .. لأنه تنويع على فعل العجز .. وترزيد للجملة (أحتر الميتات يموتها من لا يقاوم ؟ .. اذن لا بد من المقاومة والمقاومة تعـلو عـلى الغضب .. وتتجاوز الثأر والعنف ..

ولكن اللغة أيضاً لها شفافيتها وجمالها الشعرى فى لحظـات الدفء العاطفى وهى تنصهر بالهم الذاتى الخاص جدا .. فى دفق الوجدانى وانثياله الفياض وكانما هى لغة من الموسيقى وهـو يصف الفعل الجنسى . ولا تشعر بحرج وانت تتابع الحركة لأن قدرة الكاتب استوعبت الحالة ولم تقف عند الجزء .. ومالت الى المجاز البلاغى واستعارت مفردات فن مجرد الى فن القول يشى بالدلالة ولا يصرح بالحركة .. (تعالت الموسيقى المتئدة وتـوترت .. تخلصت من البدايات المتوجسة ، وارتفعت درجاً فوق درج . وتوالى القفز فوق أغصان الجسد المنتفض بالنشوة .. مالت الأنغام فى دلال وتثنت) . وهى لغة تقترب من لغة مواقف الأزمة لدى البطل فى انثيالاته المتداعية التى تقترب أحيانا من الفانتازيا وانفلات النظام. وهو لون تركيبى فى البناء اللغوى لايقف عند مستوى بعينه.

وهـذا البناء اللغوى بمباشرته وبحياديته وشـفافيته ثم الجانب الفانتازى الذى يشى بسحر الجمال الصوفى المفارق لنواقع توقفا الى استكناه الكامن الجميل ·· ساهم فى أن يتحول الهم الخاص الذى تحدد فى الأزمة / الاغتصاب الى هم عام له دلالة الرمز / اغتصاب مجتمع ·

وجاء السرد خليطاً من هذه الأبنية التعبيرية يحكمهـا قـدر جانح من مخيلة ذات طاقـة واضحـة على ابتكـار الصـورة بتداعياتها وظلالها .. « موقف الخطف » « موقف الدفء الجنسى الأخير » « موقف العودة الى البيت » مواقف لعبت فيها المخيلـة الابتكارية دوراً هائلا فى رسم صور غاية فى الحـدة والجمـال والشاعرية .. مع انه فى مواقف السرد العادية قد تقع الروايـة فى مباشرة لغوية ، او صور لغوية بلاغية تقليدية .

ولا نستطيع ان ننسى تنامى اللغة مع الموقف واحتوائها له واستخراج القيمة منه بطريقـة طبيعية تحمل الدلالة ·· وتشى بالمعنى العميق .. وربما كان للموضوع المطروح دواعيه فى عـلو النبرة وحدة التعبير ومباشرته أحياناً .. كما كان له اسبابه البنائية فى تنوع الضمائر وان ساد ضمير الغيبة سيادة صارمة .. وكانما هو ضمير المتكلم فى كثير من حالته مذعوراً متسائلا مرتاباً ، منسحقاً وكانما يمثل الأنا المنسحقة .. انه مستوى آخر مـن مستوى ثنائية الذات والمجال .. ومن ثم تعطى القراءة للرواية بعـداً مجازياً تتمثل فى انسحاق الذات وعجزها العام أمـام الوجـود الخارجى على أى مستوى كما تعطى بعداً واقعياً بحتاً بمفرداته الخاصة جداً .. بل تسعى الى التبشير بالحل القائم على المقاومة التى يجب .. أن تحرث المكان للشمس والوهج الجميل .. لأن الأمر لم يعد رثاء للمكان بقدر ما هو استخلاص للجوهر والقبض عليه وانمائه .

عصر واوا

محمود عبد الوهاب

شريف بطل رواية « عصر واوا » واحد من ملايين المواطنين الصغار الذين يعملون بشرف فى دواوين الحكومة ويناضلون كل يوم للحصول على احتياجاتهم الضرورية ، أقصى آمالهم أن يعيشوا — مثل آبائهم — مستورين يحاذرون الاحتــــكاك بذوى السلطان فيقنعون بالقليل ويلتزمون فضيلة الطاعة ويتحاشون أن تتجاوز حركتهم حدود « الرصيف » الاجتماعى المخصص لهم · وهم حين يطالبون الحكومة بما تحيفته من حقوقهم فى ملاليم تسميها الحوافز يفعلون ذلك بأدب فيرفعون قضايا يصبرون على اجراءاتها الطويلة ، وحين تصدر الأحكام — بعد عناء — لصالحهم يسعدون بما يحصلون عليه من نقود مهما كانت ضآلتها حتى لو أهدرت قيمتها طاحونة التضخم خلال سنوات الانتظار ·

وهم اخلاقيون يؤمنون أن العناية بتربية الوازع الأخلاقى فى نفوس الأفراد هو مفتاح النجاح والأساس (الذى لا أساس غيره) لصلاح الفرد والمجتمع · ولذا حين يطحنهم الغلاء يردون ذلك الى جشع التجار وفساد الذمم ، ويهيبون بالحكومة أن تتصدى للأشرار

« عديمى الضـــمير الذين يستغلون الأزمات ويتاجرون بأقوات الشعب » ٠

وحين يقرءون الصحف أو يتأملون أحداث الماضى القريب أو البعيد يفعلون ذلك بنفس الحس الأخلاقى فتتحول عندهم صراعات التاريخ الكبرى من دراما تناقض المصالح بين كيانات دوليــة أو قطرية أو طبقية الى ميلودراما الصراع بين من دافعوا عن المبادىء وكافحوا من أجل الكرامة وبين الأوغاد والمجرمين والخونة ٠ فقد اختفى التاريخ بكل من تصدى للتخلف والرجعية والجهل والتمزق واعلنها : لا ٠٠ عالية ومدوية ولا تقبل المساومة » ٠

قد يطوى أحدهم قلبه على شعور بالمرارة لأن قيمته الاجتماعية ـ وهو المتعلم الجامعى الشريف ـ تتضاءل يوما بعد يوم حتى تبلغ أدنى درجات الســلم الاجتماعى بينما يصعد ويتربــع على القمة الطفيليون واللصوص ، لكنه يظل قانعا وراضيا ومتفائلا لأن ايمانه الدينى يملأ جوانحه بالثقة فى المســتقبل وحسن الظن بالأيام ، ويفعم قلبه بمحبة الناس وايثار الخير ويلهمه الصبر والترفع عن الرذائل باعتبارهما من سبل النجاة ٠

ترى أين يكمن الشعور بالانتماء الوطنى فى قلب هذه الجموع الصامتــة التى تتخلص من شــعورها بالظــلم فى نهر الضراعــة الدينية ؟ انه هناك فى أقصى هوامش حياتها الروحية : يتجسد فى زهو مجانى بنماذج العمارة الفرعونية والاسلامية وشعور بالخيلاء على أبناء الشعوب المحرومة من عراقة الانتســاب الى جدود تضىء مواقفهم الشامخة صفحات التاريخ ٠٠ كما يتجسد فى حنين عاطفى الى تاريخ قريب خاضت فيه مصر المعارك ضد الاستعمار والرجعية والصهيونية تحت قيادة عبد الناصر الزعيم الملهم المحبوب ٠

كان شريف مدرس التاريخ والمواطن الصالح والزوج المحب لزوجته والانســان الذى لا يخامره الشك فى إخلاص العالم كله لبعضه أحد هذه الجموع تمضى به الحياة فى حى شعبى حافــل بالمساجد العريقة ، يحميه من تقلبات الأيام الغادرة درع أخلاقى ويزدان وجوده بولاء عاطفى للوطن ولعبد الناصر ، ويخامره شعور بالرضا عن نفسه لأنه يقرأ كتب التاريخ وصحف المعارضة ، ولأنه استطاع باستقامته أن يحمى بيته من رياح تعصف بالآخرين ومن ظروف سيئة لا يغفل عنها الا بليد الحس ٠

توقع شريف أن ينعم بأمان يكفله له تهيبه وتحاشيه لذوى النفوذ الرسمى والاجتماعى ويكفله له زهده وتعففه وكان يظن أن الحياة ستمضى به لايشوبها الا المنغصات المعتــادة : حرمانــه من الأبناء ٠٠ غلاء الأسعار ٠٠ عنت الحصول على السلع أو الخدمات الضرورية ٠٠ الخ ٠ كان يتوهم أن جزيرته الصغيرة ستبقى فى أمان مهما اضطربت أمواج البحر الاجتماعى من حوله لأنها محروسة بنواياه الطيبة ونبل أخلاقه ٠ لكنه صحا يوما ليكتشف أن دولة الفســاد المدججة بالمال الحرام وأدوات البطش وشــارات الرتب الرسمية قد أمرت ممثليها باقتحام بيتــه واهدار كرامتــه وسحق فقاقيعه الأخلاقية بأحذيتهم الغليظة ٠

لقد بدءوا باغتصــاب زوجته وما راح ينعى انهيار الأخلاق وزحف الغابة وانحسار التحضر حتى تبين له أن المعتدى على عرضه عضو فى عصــابة تجلب المخدرات الى مصر يرأسها أحــد قيادات الشرطة ٠

ماذا بوسع هذا المواطن الصغير أن يفعل لمواجهة المحنة ٠ ان كل حصاده من سنوات التعليم وقراءة الصحف والتعرض لأمواج البث الرسمى عبر أجهزة الراديو والتليفزيون هو ذلك الطابــع

الفردى : الأخلاقى والعاطفى فى التفاعل مع المواقف اليومية ، وهو طابع لا يعينه على الصمود بحكم مكوناته الرخوة أمام الهجوم المنظم لطبقة اجتماعية فاسدة تضرب جذورها الاخطبوطية فى جسد الوطن وتنهش أنيابها فى لحمه ، طبقة يتداول أفرادها أقنعة حماة النظام وحراس العدالة ورجال الدين وسدنة القانون ورواد استثمار الأموال الهادفين الى تحقيق الربح ببركة النوايا الطيبة ٠

لقد وجد شريف طوال حياته من يهتم بملء معدته وحشو عقله بالمعلومات وتدريب ذاكرته على استعادتها ٠ لكنه لم يجد من يهتم بتنمية عقله بفكر العصر وفلسفاته وعلومه ، ولم يجد من يهتم بترقية وجدانه بفنون العالم وابداع حضاراته ، ولم يجد من يتفرغ لغرس ورعاية قيم الانتماء الوطنى فى قلبه عبر مناهج التعليم المدرسى والجامعى وعبر برامج البث الاعلامى ٠ لم يدربه أحد على القراءة النقدية لتراثه الدينى والأدبى والفكرى ولم يعاين تجربة استخلاص القيم الجوهرية الخالدة فى عقائد أمته واكتنازها فى قلبه وامتلاك القدرة على التفاعل مع قيم العصر ٠ لم يعلمه أحد أن تميز الفرد وتفرده بالذكاء أو الموهبة والثقافة لا يتعارض مع كونه خلية فى جسد كبير هو ما نطلق عليه الذات الجماعية للوطن ، ذلك المعنى الذى يتعمق بممارسة الفرد لحقه فى انتخاب من يمثلونه فى الجمعية التعاونية والنقابة والنادى الرياضى والحزب ، اذ مهما تعددت شهاداته الدراسية أو رتبه الرسمية فهو أمام صندوق الانتخاب صوت واحد يشارك مع باقى الأصوات فى الانحياز لقيمة أو الحماس لشعار أو التصدى لانحراف أو الانتصار لتيار ٠٠ الخ ٠

لم يدربه أحد على كبح نوازع التعصب لذاته أو لعائلته أو لطائفته ومد جسور التحاور والتفاعل مع الآخر المختلف فكرا أو عقيدة لأن قيمة أعلى تجمعهما معا هى قيمة الولاء للوطن أرضا

وتاريخا وحضارة وحاضرا حافلا بالهموم المشتركة ومستقبلا تصنعه أجيالهما القادمة ٠

لم يهيئه أحد لكراهية الاستبداد ومقاومة القهر والايمان بالحرية باعتبارها حاجة انسانية واجتماعية بل وبيولوجية يطلبها الكائن الحي لتتفتح امكاناته ويتكامل مشروع وجوده ٠

لم يكن له من خبرات العمل مع الجمهور فى مدرسته أو حيه السكنى ما يتعلم منه كيف يكون للجمهور رأى عام وكيف يمارس هذا الرأى ضغوطه ويجسد حضوره ويملى ارادته ، باختصار لم يتعلم أن ما تتفق عليه الجماهير المنتظمة الواعية هو ما يفرض القرار ويعطيه السلطة ٠

كان شريف أحد الرجال الجوف الذين سعت الحكومات المتعاقبة منذ قامت ثورة يوليو ١٩٥٢ الى عزلهم وتحييدهم وتحويلهم الى جموع من الكومبارس تجلس فى مقاعد المتفرجين خلال الاحتفال بالمناسبات الوطنية ودورها الوحيد هو أن تهتف وتصفق فقط ٠

كان مساحة فى أرض شاسعة خالية وحافلة بالنفايات وأكوام الهشيم وعندما تلفت حائرا وضائعا وباحثا عمن يسمع منه ويجبر نفسه الكسيرة ويعيد اليه توازنه النفسى ويرد له كرامته المهدرة لم يجد أحدا من أعضاء الحزب البيروقراطى الحاكم أو من أعضاء الأحزاب التى تمارس المعارضة من فوق أوراق الصحف ٠ لم يجد سوى عبد الرحمن شمعة زميله المدرس المنتمى الى جماعة من الجماعات التى استعدت بالفكر والتنظيم والسلاح كى ترث هذه الأرض الواسعة الخالية المستباحة ٠ « يقول عبد الرحمن لشريف : لقد عبثت السياسة بالتكوين الأصيل للانسان المصرى ، شوهوا معدنه ودفعوا الناس الى طريق غريبة لن توصلهم للأمان أبدا » ٠

سيكون عبد الرحمن هو الصديق الذى يشرح له أن اغتصاب زوجته لا يعنى أنها فقدت شرفها لأن ما يفعله الانسان المكره لا يدينه ولا يشينه . وسيكون الصديق الذى يشجعه على أن يعود الى العمل بعد أن إعتزل الناس خوفا من لقائهم وقد توهم أنه أصبح أمامهم مجللا بالعـار .

سيتصور شريف أن ما فعله عبد الرحمن هو واجب أخلاقى من واجبات الصداقة دون أن يدرك أنه خطوة فى عمل سياسى يهدف الى استقطابه وتحويله الى جندى فى جيش يخاصم كل ما أنجزته الانسانية طوال أكثر من ألف عام على صعيد المدنيـة والحضارة والتقدم العلمى .. جيش يحاول استعادة الماضى الذهبى ويجاهد لاستحضار نفس المجتمع الذى تلقى الدعوة الاسـلامية : بازيائه وتقاليد بيئته وأعرافه المستمدة من خبرة أسلافه وعاداته اليومية ، بخشونته وبدواته وطقوسه السحرية وأساطيره .

لم يقدم عبد الرحمن لشريف الوجه الدموى العنيف للجماعة ولم يحدثه فى أمور لها صـلة باعتراض الجماعة على سياسـات الحكومة ، لقد عرض له فى أول اجتماع بالجماعة بشاشة الوجه وسماحة الطبع وعلامات التقوى والورع وملامح التفقه فى الدين وسكينة النفس المطمئنة بالايمان .

يسارع شريف ذو الحس الأخلاقى والانسانى المتدين بفطرته الى ابتلاع الطعم ... ما أنسبه وما ألذ طعمه فى ظل الظروف القاسية التى يعيشها فهو بالضبط الدواء الذى يهدهد آلامه ويبرىء جروحه ويعيد اليه الشعور بأنه كائن موفور الكرامة وأنه محترم فى عين ذاته وعيون الآخرين .

يحاول شريف أن يعرف من عبد الرحمن الى أين سينتهى به الطريق الذى تزدان بداياته بكل ما يفعم النفس السوية بالرضا

والأمان لكن عبد الرحمن لا يجيب على سـؤال لأن لكل مرحـلة ما يناسبها من الأسئلة ، ولأن من الاجابات فى مرحلة متقدمة ما قد يروع فى المراحل الأولى ويثير المخاوف ويبعث على النفور : « ان اعلان الهدف الأخير للجماعة وهو « فرض حكومة تسعى لتنفيذ الشريعة » بقوة القهر على المجتمع من شأنه أن يروع المبتدىء لأن كيانه الهش لن يحتمل قسوة الاصطدام بالسلطة فى حين أن اعلان هذا الهدف فى المراحل الأخيرة للعضو المؤهل المدرب سوف يشحنه بنشوة البطولة وخيلاء المستعدين للاستشهاد فى معركة ينهزم فيها حزب الشيطان وينتصر حزب الله ٠

حدثنا فؤاد قنديل عن شريف وعن رغبته فى الانتقام وحدثنا عن شعوره بالعجز والضلال وعزمه على البحث عن شمعة ٠٠ أى شمعة ثم توقف عن الكلام ٠ والآن علينا أن ننتظر الجزء الثانى من الرواية لنرى هل ستهب مؤسسات المجتمع المدنى لاشاعة نور العصر وقيمه الحضارية فى هذه النفس الخاوية أم أننا سنتابـع فى ذلك الجزء كيف تحول شريف المواطن الصالح المؤمن المحب لوطنه وذى الهوى النـاصرى وكيف أصبح بعد حين أحد الكوادر المشحونة بافكار الأسلاف السكرى بجمر الامارة المدججة بفتاوى التفكير المجاهدة لوأد الحضارة ، القادرة على اشاعة الفوضى والخوف والخراب وارتكاب جرائم قتل عابرى السبيل وقد اكتست ملامحها بسـكينة النفس المطمئنـة وراحة الضمير وهدوء القلب العـامر بالايمان ٠

● قراءة فى روايـة

روح محبـات

عبد الرحمن شلش

يرصد الروائى المصرى فؤاد قنديل فى روايته (روح محبات) ظاهرة في واقع الانسان العربى ازاء متغيرات عصرنا الراهن ، بكل ما فيه من تداعيات ٠٠ وبكل ما فيه من انكسارات ٠ فالرواية لا تتناول الواقع بصورته الرتيبة المألوفة لدى كثير من الروائيين الذى يعبرون عن الواقع كما هو ، انما تقدم المألوف بصورة غير مألوفة ، أو شكل غير مألوف ٠ أنها رواية ترصد واقعا متخيلا ، ياتى موازيا للواقع الفعلى فى المجتمع ٠٠ ومعبرا عن رؤية جديدة ٠٠ رؤية تجمع بين الواقعى والخيالى ، أو اليومى السائد والغرائبى فى آن واحد ٠

فالرواية تضعنا وجها لوجه أمام ظاهرة لم تختف من الواقع العربى الراهن ٠٠ ومعالجة فيها ايحاءات ودلالات رمزية ، انه عالم من العلاقات المتداخلة ٠٠ يقيمه الكاتب بين الانسان والطائر ، وبين الانسان والمكان ، وبين الانسان وعصره ، وهمومه وقضاياه ، ومصيره ، وبين الجنون والعقل ، وبين الرجل والمرأة ، وبين اليأس والأمل ، وبين القرية والمدينة ، وبين العقم والإنجاب ، وبين الوهم

والحقيقة ، وبين الأسطورة والواقع ، وبين الماضى والحاضر ، وبين الخاص والعام ٠

وتدور أحداث الرواية بشقيها الواقعى والخيالى ، حول ذلك الديك الضخم ، الذى يماثل طوله قامة الانسان أو رشوان صاحبه ٠ وهو ديك نما نموا غريبا ٠٠ يحب ويعشق ، يتكلم ويطير ، له فى قلب صاحبه مكان رحب ، وله فى قلب زوجة صاحبه مكان أوسع وأرحب ٠

لقد اتفق رشوان مع محبات ــ زوجته ــ بعـد استعراض عشرات الأسماء على تسمية ذلك الديك باسم (الملك) الذى وجداه أقرب ما يناسبه من أسماء ٠

وقال لها وهو مطمئن : « أيا ما كان اسمه فقد أصبح مطمئنا عليها اذا غاب عنها لقضاء بعض الواجبات كتخليص الأوراق فى البنـدر وحضور اجتماع الجمعيات الزراعية الدورى فى المديرية والقيام بواجبات العزاء فى القرى المجاورة أو السفر الى أبعد من هذا ، فقد كان من قبل مقيدا وفى أغلب الأحوال رافضا للحركة ٠٠ أما الآن فالحارس موجود » (٢) ٠

ويعبر الراوى السارد للحكاية عن احتشاد أطفال القرية حول مكان الديك :

« ظل الأولاد يتزايدون ويحتشدون فوق السور ٠ يواصلون معاكستهم للديك وظل هدوؤه محرضا لهم على المزيد من المعابثة ، ورميه بالحصى والأغصن المهشمة ومختلف المهملات ، حتى فوجئوا به فوقهم باسطا جناحيه يوشك أن ينقض عليهم ، فذعروا كما لم يذعروا من قبل حتى فى أحلامهم ، وصرخوا بأعلى ما يستطيعون وهم

يرونه عملاقا قويا ، بامكانه أن يحيط بهم بل ويحيط بالقرية كلها » (٣) ٠

وينقسم الناس فى رواياتهم عن الديك الى فريقين ، أحدهما يراه ديك رشوان فى رواية ، والآخر يراه ديك محبات فى رواية أخرى ٠ ولم يكن ثمة حديث لأهل القرية الا حديث ذلك الطائر أو الكائن الخرافى ٠

وحين علم عمدة القرية بنبأ ذلك الديك ، وكذلك حين علم غيره من المسئولين فى البندر والمحافظة ، أصروا جميعا على الحضور الى بيت رشوان كى يشهدوا ذلك المخلوق النادر ، على حد قول العمدة ٠

وجاءت مواكب المسئولين الى بيت رشوان ٠٠ سيارات كبيرة وصغيرة ، عامة وخاصة ٠٠ و « كانت على باب البيت لافتة بيضاء كبيرة ومثلها بعرض الشارع مثبته فى البلكونة المقابلة أعلى المقهى مكتوب عليها : رشوان وديكه يرحبان بالضيوف » (٤) ٠

ويتابع الراوى وصفه : « كان الديك أعلى الحاضرين بفضل عرفه ورأسه الكبير وأبرزهم بفضل ألوانه ، أما صمته الهادىء الرصين فكان موضع دهشة حقيقية ، ولم يمنعه هذا من أن يجلس فى اعتداد يجيل بصره فى كل ما يجرى حوله دون أن يحرك رأسه أو يحولها : بدا كأنه نصب تذكارى للكبرياء والشموخ » (٥) ٠

ولم يلبث أن تم تجهيز المكان بما يناسب الديك ، ليكون لائقا بمكانته في بيت رشوان ، وفى قريته ، بوصفه « ديك بلدنا » (٦) كما قال أحد الضيوف الذى كان حريصا على القاء قصيدة شعر يهديها اليه ٠

وبدا رشوان فى غاية الفرحة والبهجة ، ويكاد يطير من فرط سروره بالديك العجيب ••• وبشريكة حياته محبات التى يراها أجمل نساء القرية ، وربما المعمورة •• رغم كونه متزوجا منها منذ تسع سنين ••• ولم تحمل منه ، والسبب يرجع اليه لا اليها •

ولأن الديك لا يؤذن فقد أثار ذلك دهشة محبات ورشوان • كان هو يراه يكبر بدرجة أسرع من الديوك الأخرى ، ويبدو بينها كأنه من جيل سابق وكانت هى يأسرها شكله الجميل ومشـيته ونظراته واحساسه بالعظمة •

ولكن رشوان أحس بحالة من الغضب والاستنفار ، كلما رأى الديك الجديد المتطاوس • وأخذت الحالة تتلبسه وتشتد •• يحتقن وجهه •• يحاول أن يعلن عن وجوده ، فهو فى هذه الدار : الكبير • والديك رغم حجمه لا يؤذن •

ويأتى الراوى معبرا عن أفكار رشوان وهواجسه وتساؤلاته : « هل يعد من لا ينجب شخصا عجيبـا أو غير عادى •• فى هذه القرية يبـدو كذلك ، بل ان ثمة شعورا فى النفوس تجاهه ، اما الرثاء أو الشفقة ، وقد يكون شعورا بالاستخفاف •• وأحيانا يشوب الحديث مع من لا ينجب قدر من التحفظ والانتبـاه حتى لا يجرح أحد احساسه بوصفه شخصا ذا عاهة » (٧) •

وراح ذلك الصراع يحتدم فى أعماق الرجل من جانب ، والمرأة ــ محبات ــ من جانب آخر • وكان الديك مدعاة للشك • وبدا لغزا محيرا للجميع •

وعندما جاء الدكتور رمزى الى بيت رشوان ، رأى الديك وقد غدا طوله فى ارتفاع السور ٠٠ وهمس فى أعماقه : « حوالى المتر ونصف المتر ٠٠ انه حى وليس تمثالا ٠٠ ما حكايته ؟! لم أشهد فى حياتى مثله ٠٠ لقد قرأنا عن ديوك كبيرة جدا فى بعض البلاد وفى التاريــــخ ٠٠ لكن ذلك الديك غريب ٠٠ ظـاهرة جـديرة بالدراســـة » (٨) ٠

وكان ذلك الديك يتلصص على محبات من النافذة المطلة على فناء الدار ٠٠ وبدا عاشقا ٠ لها ٠ وفى مشهد كبير ، يصور الراوى حقيقة ما حدث لها فى لحظة مباغتة : « انحنى الديك فوقها ٠٠ يعانقها من الخلف ٠٠ يحيط جسدها بجناحيه حتى اختفت تماما بين أحضـــانه ٠٠ سقط قلبها بين قدميها ٠٠ أوشـــكت أن تفقد وعيها ٠٠ الدنيا بها دارت ولفت ، لكنها ظلت ســـاكنه ومتوترة والقلب بعنف يدق ويدق ، هى بكل عيونها تحدق فى اللا شىء ٠٠ تحاول أن تستوعب حقيقة ما حدث ٠ عدلت نفسها واستقامت ، لم تتحرك .. ظل يحيطها بجناحيه ٠ ناعما كان ريشه ، ودافئا كان صدره ، وثمة حنان أسر يتسلل اليها ٠٠ لم يكن ثمة ما يزعج فى عناقهلولا غرابته ، ولولا أن السور المحيط بالدار لا يتجاوز المتر ونصف المتر ٠٠ مسحت الأفق كله بنظراتها ٠٠ حمدت الله أن أحدا لم يرها » (٩) ٠

انها علاقة وهمية بين الانســان والطائر ، صورت بأسلوب مبالغ فيه ، ويميل الى التضخيم ٠٠ تعبيرا عن الوهم الذى عاشت فيه المرأة تجاه علاقتها بذلك الطائر باعتبـاره تجسـيدا لظاهرة مرصودة ٠

ثم يكشف الراوى عن حجم ما أحست به محبات من هول ما حـدث :

« كانت محبات تقريبا ولعدة مرات قد أوشكت أن تضيع فى غيبوبة من هول الدهشة ، بل من هول الدهشات ٠٠ عالم متواصل من الدهشة والجنون يتقلب فيها وتتقلب فيه ٠٠ بروحها وقلبها وجسدها وعقلها وحواسها ٠٠ الدهشة تتولد واحدة بعد الأخرى فوق الساخن البارد ٠ الحار الرطب ٠ الطرى الصلب ٠ المعـتم المضىء ٠ الواقف الجارى ٠ النائم الحالم ، الحى الميت ، الضائع الموجود ٠٠ وليس ككل وجود وأى وجود » (١٠) ٠

وفى نهاية المشهد أيقنت المرأة أن الطيور تعشق : « أخيرا ٠٠ شرعت بعض الأفكار المضطربة تداخلها وهى جنينة داخل هذا الكيان الريشى ٠٠ كانت تدرك أن حجمه كبير بشكل غير عادى ، لكنها لم تتصور أنها يمكن أن تختفى فيه ٠٠ انها طويلة وممتلئة الصدر والردفين كما أنها عريضة الكتفين ٠٠ الآن فقط يمكنها أن تتأكد أن وقوفه بالليل تحت نافذة غرفة النوم كان لأجلها هى ٠٠ الآن فقط يمكنها أن تجد التفسير المحتمل لمنظره وهو يبحث عنها فى الليلة الماضية ٠٠ مؤكد كان يبحث عنها ٠٠ وليس من بأس أن يبحث عنها ، فالطيور تعشق أصحابها ، أما أن يعانقها فلم تتصور ذلك البتة .. كيف يمكن لديك أن يعانقها على هذه الصـــورة ؟ وهل يعرف معنى العناق ؟ كيف يعرفه ولم يتدرب عليه ، ولم يشهد أحدا يفعل ذلك لا من بنى جنسه ولا من بنى جنسها » (١١) ٠

ويتدفق نهر التساؤل والخواطر فى صوت الراوى معلقـا « كيف أدرك هذا الطائر المنفلت من أسر القالب أن الغريزة لغـة عالمية تفهمها جميع الكائنات التى مستها ارادة الله ؟! كيف تصورها على أنها موسيقى تتردد بلمستها الايقاعية على أوتار الروح فتطرب

لها الأبدان وتلتقى ، تتعانق ... تتلاثم .. ترتبط .. كيف ؟
لا يهم ذلك الكيف . لغة عالمية تدركها أعماق العصفور ، كما تدركها روح الفيل وتهتز لها أعصاب الجياد ، وتهفو لها خلايا الكلاب .. وترسمها الأسماك موجا صغيرا ورشيقا فى البحار والأنهار والترع .. انها نفس اللغة التى يرددها النمل والنحل والجردان والأرانب والأسود والنمور والغزلان والحيتان والنسور .. هل تعتبر محبات شريكة فى الثورة أم مجرد رفيقة وصاحبة .. هل خطر ببال أحدهما فكرة من هذه الأفكار ، أو حلما من هذه الأحلام ؟! أين اليقظة وأين الحلم . أين الأسطورة وأين الرؤية .. اين الوهم وأين الحقيقة ؟ اختلط كل شىء فى لحظة ممتدة من زمن غائب وسكون حاضر ، وقد أتيح للفطرة أنن تنتصر على كل شىء وتقدمت فى غيبة كل عقل أو وعى أو تبصر . تمكنت من أن تحكم العالم بلمسات رقيقة من الحنان والعفوية والمتعة التى تتوزع مصادرها على خلايا الأبدان والأعصاب والحواس .. ذابت الموجودات فى فيض العشق الطبيعى المحموم » (١٢) .

هذه الأفكار المتصارعة المتوهجة ، المتدفقة تدفق نهر . لا يكف عن الجريان ، تجاه لحظة العشق بين الطائر والانسان ، هى صوت أعماق النفس الانسانية صحيح أنها تأتى على لسان الراوى أو صوت الكاتب ، الا أنه صوت شفيف ، نقى وصاف ، موح ودال .. يفيض همسا بمكنون العاطفة والعشق ، وكأنه مناجاة نفسية على لسان المرأة تجاه الطائر ، الكائن الحى الذى عشقها .. ورأيناها هى عاشقة له . ولئن تماهى الكاتب وراء وشاح المناجاة فبدا صوته مسموعا واضحا فلأن الوشاح رقيق وشفاف ... لا يخفى الوجه ولكن يزيده رقة أسرة .

لقد حملت محبات . ثم وضعت ولدا بعد سنين طويلة من عدم الانجاب . وجاء الولد أعجوبة مثل أبيه . لكنها كانت دهشة ازاء ما حدث ، وبدت كأنها تعيش حلما أو كابوسا .

وبالمقابل كان رشوان غاضـــبا ضجرا ، يضرب زوجتـه ، ويطردها من بيته فتذهب الى بيت أمها • يتعارك مع الديك الذى يهزمه ويصيبه اصابات كثيرة • يرى الرجل البيت موحشا ، ومملا، وبلا طعـــام ، مرعبا ، وسكونه مخيفا • ويستشعر ألما بسبب الوحدة والفراغ • فر من البيت الى فندق « نجوم الليل » بالعاصمة ، ولم يكن قد جاء اليه منذ تزوج • وأحس تغييرا فى أشياء كثيرة •• الشوارع ، والسيارات ، والناس ، والضجيج ، ومنظر المدينـة المضىء بالنهار .. وكم بدت بالنسبة له ساحرة بالليل .. وقادرة على الامساك بزوارها واسعادهم حتى لو باعوا فى سبيلها ملابسهم ، كما بدا فى مخيلته قبل أن يعود متغيرا الى بيته •

وقالت أم محبات وهى لا تعرف كل الحقيقة : « قبل الولد كنتما سمنا على عسل ، ولما جاء الولد يحدث ما يحدث » (١٣) •

وقالت محبات : « أنا لا أعرف ماذا أصابه •• لقد تغير •• أصبح عصبيا » (١٤) •

وظهر الديك بعد أن اختفى أياما .. فوجئت به محبات وهى فى بيت أمها هابطا اليها من السطح •• وكانت تظن أنه رحـل نهائيا عن القرية من تضارب الآراء وكلام أولاد العمدة • وهللت المرأة به • وعانقته بحرارة وعانقها •• وأسكنها صدره طويلا • ثم استدار الديك الى حجرة النوم ، وانحنى على الطفل الوليد متأملا عينيه وجبهته •• ومتحسسا بمنقاره يده الصغيرة الطرية •

لكن أهل القرية ازاء ما حدث لنسائهم ، وبناتهم ، أصروا على الفتك بالديك • فأخذته محبات مع ولدها هاربة من القرية • وطار ضائعا منها • وكأنه يجرها خلفه بخيط رفيع ، ولما غاب ، بقى لها منه الطيف .. « مضت خلفه طيعة تتبعه ، ولما غاب الطيف راحت تندفع فى أثر سكة رسمتها الأجنحة على صفحة الفضاء»(١٥).

بدا الديك كأنه حل بها فى مشهد حلول صوفى ، وكمن جنت أخذت تصيح : « هان عليك الولد . يا قلبك .. هانت عليك أم الولد .. محبات .. وواصلت نداءها : يا روح محبات .. عد .. يا روح الروح » (١٦) .

فى ضوء هذه الفقرات العديدة التى استرشدنا بها كى نشير الى مواقف فى هذه الرواية ـ نناقش عددا من المكونات المتقاطعة فى النسيج أو المعمار الروائى ، لعلها تسهم فى استجلاء رؤيتنا .

قد تبدو هذه الرواية ـ روح محبات ـ عملا روائيا يتوسل بالشكل الخيالى (الفانتازى) . وفى ذلك تكمن براعة الكاتب وحذقه فى استلهام هذا الشكل .. كسرا لحواجز الأشكال التقليدية المتعارف عليها .. وبحثا عن وعاء أو شكل ينبع من مضمونه .. ويعبر عنه تعبيرا يتسم بالصدق بوصفه الأساس فى الرؤية الابداعية . هذا الشكل يأتى التقنية المحورية فى معمار الرواية .. وانجازا ابداعيا فى رصيد الروائى .

وعلى ذلك ، فقد يراها القارىء رواية واقعية ، وخيالية فى آن ، بمعنى أنها رؤية زاوجت بين ما هو واقعى وما هو خيالى عبر استخدام أساليب أو تقنيات القص والسرد ، وفى مزج الواقع بالحكاية الأسطورية التى تقبع فى ذاكرة الوجدان الجمعى ؛ لأن الروائى يستعير شكلا حكائيا من أشكال الخرافة الأسطورية .. ويصوغ منه رواية تنبض بايقاعات اليومى والسائد فى مجتمع القرية .. وتعبر عن هواجس الانسان المصرى المعاصر ، وأحلامه وآماله واحباطاته وانكساراته وتطلعاته ازاء واقعه ومصيره .

ولكننا مع ذلك ، نرى أن هذه الرواية ـ التى تعيدنا الى متعة القراءة الجميلة ومن الرواية الجميل ـ هى رواية تتوسل بالتشويق . ولأن الفن فى اخفاء الفن ، كما يقول درايدن ، فالبناء المعمارى فيها

يعتمد على تقنية المبالغة والتضخيم فى التعامل مع الشخصيات ، وخاصة محبات ، والديك ، ان الخيوط تتضـافر كلها خيطا اثر خيط ·· تتداخل وتتقاطع وتتشابك من أجل رسم صورة محبات ، وصورة الديك ·· مكونة ـ فى النهاية ـ لوحة كاريكارتيرية تهكمية لشخصية الانسان (محبات) ازاء صورة الطائر ، الكائن الحى ، الذى نراه عبر سياق المعمار الفنى طائرا أسطوريا ضخما ·· ويصبح فى خلفية الأجواء المرصودة معادلا موضوعيا لحالة عامة ، أو ظاهرة البطل أو الزعيم بصورته الطاووسية !

وتصبح القرية مكانا ، يمثل رمزا الى الوطن · فهى قرية وهمية مثل القرية الوهمية لدى الطيب صالح فى روايته (موسم الهجرة الى الشمال) ، ومثل قرية (تالارا) لدى ماريو ايوسا فى روايته (من قتل موليرو ؟) ، ومثل قرية (ماكوندو) لدى ماركيز فى روايته (مائة عام من العزلة) · لكن هذه القرى ـ بما فيها قرية فؤاد قنديل فى (روح محبات) ـ هى رموز الى الوطن ·

من هنا ، فان رواية (روح محبات) تحتمل التفسير الرمزى الذى يفرض ظلاله على الرواية · فضلا عن كونها تحتمل أكثر من تفسير · ومرد ذلك الى أن هذه الرواية ليست نصا مغلقـا ، بل نراها نصا مفتوحا ·· ينطوى على ايحاءات كثيرة ، ودلالات رمزية متعددة ·

ولذا نرى أن شـخصية محبات الى جانب كونها شـخصية واقعيـة ، فهى تمثل رمزا آخر الى الشعب والوطن ، أو رمزا الى الانسان الطيب عندما يسقط ضحية فى دائرة الوهم · ومن ثم فهى شخصية رمزية أكثر من اعتبارها شخصية واقعية ·

وبالمثل ، فان الديك ــ الذى استطاع الروائى أن يقيم علاقة حميمة معه فرسمه بصورة جسدت العلاقة بين الانسان والطائر بوصفه كائنا حيا ــ هو معادل موضوعى لفساد الزعيم وزيفه وسقوطه ٠ هذا النموذج الطاووسى يقابله النموذج السوى ٠٠ الذى يسكن وجدان الناس وقلوبهم ٠٠ ويصبح رمزا الى الخلاص والأمل ٠٠ ولهذا يأتى ذلك الديك دليلا على خلل فى نموذج البطل الذى بقى طيفه ساكنا وجدان محبات : الضحية والرمز ٠ فقد عاشت وهما نسجته بيديها ، حتى سقطت ــ وأهل القرية فى دوامات الزيف والوهم والسراب والانكسار ٠ مما أدى الى نشوء تلك الظاهرة التى تعنى غيابا للوعى بحقيقة الزعيم حين يغرر بشعبه ، ويتنصل من دوره فى قيادة أمته الى بر الأمان والتغيير ٠

ولعل ما يعزز ذلك التفسير لتلك الظاهرة ، هو الاهداء الذى كتبه الروائى فى صدر روايته موجها الى المجاهد بوجه عام ٠ أما تضخيم صورة الزعيم ، بشكل مبالغ فيه ، فيرجع فى المحل الأول ، الى شعبه ، والى عصره ٠ فالزعماء هم افراز شعوبهم وعصورهم ، لأنهم يأتون من صنع الناس المحيطين بهم ٠ وان كان بعض هؤلاء الزعماء متصفا بالزيف والغرور ، فلا يلبث أن ينحرف عن جادة الصواب ، ويؤدى بشعبه الى الهلاك والضياع ، مثلما تومىء اليه هذه الرواية ٠ لكننا نبقى بحاجة الى الزعيم : القيمة ، والبشارة ، والمنارة المضيئة ٠ ولا يتحقق هذا الا مع شخصية البطل أو الزعيم المخلص فى آن ٠

وربما نجد تماسا بين شخصية محبات وشخصية زهرة فى رواية نجيب محفوظ (ميرامار) ٠ فكلتاهما فلاحة بسيطة ، وترمز الى مصر ٠ لكن المعالجتين مختلفتان جملة وتفصيلا ٠

وبينما ينمو الديك متصملقا ، وكذلك تبدو شخصية محبات ، تتضاءل وتتقدم الشخصيات الأخرى فى الرواية ، باستثناء رشوان الذى يقف فى المنتصف بين الفريقين • وعلى حين يبدو حضور الزوجة قويا على مسرح الأحداث ، يأتى حضور الزوج ضعيفا ، الى حد ما ، ناهيك عن كون احساس الروائى مرهفا فى تعامله مع شخصية محبات ، والديك • وكذلك احساسه بالمكان (القرية ـ المدينة) • والاحساس بالزمان فى ايقاع حركة الزمن وجريانه بين ماض وحاضر ومستقبل • فالروائى يكتب وعيناه على الماضى والحاضر ، واستشراف المستقبل •

وتبدو القرية ـ الرمز حاضرة على مسرح الأحداث ، بناسها ، وكائناتها الحية : (الطيور والحيوانات والأشجار وغيرها) كما تتلامح فى مفردات منها : ينبت ـ ينمو ـ ينقر •• وفى مفردات أخرى مثل : الحقول ـ الدار ـ الفناء ـ النهر ـ الطلمبة ـ الفرن ـ الغرفة الجوانية • وبذلك استطاع الروائى أن يعبر عن عالمه بالكلمة، والصورة ، والرمز •

أسهم ذلك كله فى اعطاء ملامح البيئة الريفية للعالم الروائى الذى يرصده الكاتب ، مضفيا عليه زخما فى المفردات ، وفى التعبير بالصورة المرئية والمحسوسة ، والرمز الذى يعمق ما يرمى اليه للتعبير عن فكرة البطل أو الزعيم الطاووسى •• وكيف يظهر وعى الناس وادراكهم ازاء هذه الظاهرة .

ونحسب أن السارد (الراوى) جاء مهيمنا على السرد والوصف ، فبدا عارفا بكل شىء •• وناطقا بأصوات الشخصيات كلها بلهجة واحدة ، محكية وفصحى ، وكأنه ينطق بصوت الروائى• وبدا صوته عاليا •• وطاغيا على أصوات الشخصيات الأخرى فى الرواية •

انها واجهنا ديكا نما نموا غير عادى ، شأنه شأن الزيف والخرافات والشائعات حين تبدأ صغيرة ثم تأخذ فى النمو والتكاثر. وبجانب ذلك الديك نرى أهل القرية يتحلقون حول الديك الذى يشكل ظاهرة غريبة ، ويصبح محور أحاديثهم وثرثراتهم فى صباحاتهم ولياليهم .

وتنتقل عدوى الاهتمام بذلك الديك الى الأجهزة الرسمية على مستوى القرية ، والبندر والمحافظة . كما يأخذ الديك اهتمام الناس فى القرى المجاورة . ويصبح الديك العجيب مزارا سياحيا . ثم يغدو مكانه بعد هروبه ، أو تمثاله جاذبا لزيارة كثير من الناس صغارا وكبارا ، نساء ورجالا .

وأخذت حكاية الديك وفضائله على النساء وبعض الرجال ، تتنامى مع نمو الرمز الى الرجل فى جدائل الرواية ، لتشكل نسيجا فى أعجوبة الديك ، منذ ظهوره فى تلك القريـة حتى هرب منها عندما علم بأن أهل القرية سيفتكون به ، فطار واختفى فى الأفق .

نحن ـ اذن ازاء حكاية خرافية .. نشأت وترعرعت فى ظل أجواء يتصارع فيها الوعى واللاوعى . وتكاد تضيع فيها الحقيقة ، مما ساعد على نموها بهذه الصورة الأسطورية من ناحية ، وتأثيرها العميق فى واقع الناس وأحوالهم وأحلامهم وآمالهم وتطلعاتهم من ناحية أخرى .

ولم تخل الرواية من تصوير هذه الحكاية وتجسيدها بشكل يعتمد على اللقطات العامة ، واللقطات المركزة، أو التركيز والتكثيف، أو المزج والتلاشى ، كما فى أسلوب السيناريو السينمائى . وان لم تخل الرؤية من الاطالة فى بعض المواقف ، وعدم التركيز على الجانب الايجابى فى واقع القرية .

ويبدو واضحا ميل الكاتب الى استخدام الشكل الكاريكاتيرى ٠٠ تعبيرا عن ذلك الجو أو المنـاخ الذى يموج بالسلبيـة والخلل والاضطراب فى تعامل كثير من الناس مع أمور مماثلة فى الواقع الحياتى ٠ ولهذا فالرؤية بقدر ما رصدت تلك الظاهرة ، بقـدر ما جسدت واقعا خياليا ، لكنه واقع مواز للواقع الفعلى ٠

واذا كانت هذه الرواية تناولت الظاهرة من منظور السارد أو الراوى الذى يقدم الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع ٠٠٠ فهى تقنية تتيح امكانية الحيدة أو الحيادية فى الطرح ، ولكنها لم تخف صورة الكاتب الذى بدا مطلا من وراء السطور٠

وعلى ما فى رواية (روح محبات) لفؤاد قنديل ، من اغراق فى الشكل الخيالى بايحاءاته ودلالاته ، فتبقى عملا روائيا يثير كثيرا من الأفكار والآراء والأصداء والاشكاليات ٠

الهـــــوامش

(١) روح محبات ـ المركز المصرى العربى ـ ط ١ ـ على نفقة الكاتب ـ القاهرة ـ ١٩٩٧ .

(٢) الرواية ، ص ١٢ .

(٣) الرواية ، ص ص : ١٤ ، ١٥ .

(٤) الرواية ، ص ١٧ ، ١٨ .

(٥) الرواية ، ص ١٩ .

(٦) الرواية ، ص ٢٠ .

(٧) الرواية ، ص ٣٦ .

(٨) الرواية ، ص ٤٨ .

(٩) الرواية ، ص ص ٥٢ ، ٥٣ .

(١٠) الرواية ، ص ٥٣ .

(١١) الرواية ، ص ٥٤ .

(١٢) الرواية ، ص ٥٦ .

(١٣) الرواية ، ص ١٢٨ .

(١٤) الرواية ، ص ١٢٨ .

(١٥) الرواية ، ص ١٥٤ .

بين اليهودية والفاشية والصهيونية

أحمد محمد عطية

بعد مجموعاته القصصية الثلاث : « عقدة النساء » ، « كلام الليل » ، «العجز» ورواياته الست : «أشجان» ، «الناب الازرق» ، «السقف» ، «شفيقة وسرها الباتع» ، «عشق الأخرس» ، «موسم العنف الجميل» ، وتراجمه عن « د· محمد مندور» و «نجيب محفوظ» و «احسان عبد القدوس» ، تاتى مجموعة الأديب المصرى فؤاد قنديل القصصية الرابعة « عسل الشمس » ، لتقدم اضافة جديدة ومتميزة الى فنه وأدبه وفكره ·

تتالف أولي قصص المجموعة ، المعنوية : «أمنيات بهانة» ، من صورة شعرية أخاذة ، باللغة العذوبة ، غنية بايقاع أنشودة الطبيعة ، وبالمزج بين الواقع المحلى والرؤيا الكونية ومسيرة الانسان ومصيره فى العالم وبين العام والخاص ، لتصور رحلة الفلاحة بائعة الخضر «بهانة» اليومية من قريتها الى المدينة ، وتكثف من خلالها ازماتها وهمومها وأمنياتها ··

فعلى صعيد الواقع يصور فؤاد قنديل بؤس هذه البائعـــة وفقرها ومسيرتها ، مازجا بين الماضى والحاضـــر ، فى صــــور وعبارات مكثفة ، وبكلمات مشعة وموحية وثرية بالدلالات ·

ويصب فؤاد قنديل ، فى قصصه ، خبراته وتجاربه وثقافته وفكره وفنه ، ويوظف فيها طرق الأداء الفنى الحديثة ، من الصور الشعرية المتدفقة الى الحوار وتيار الوعى والسرد والمناجاة الداخلية و «الفلاش باك» والتضمين والايماء ٠٠ كما يجيد فؤاد قنديل المزج بين الواقع الاجتماعى والسياسى ، وبين العام والخاص ، ويبلورهما فى شخصيته المحورية «بهانة» ، وفى أزمة وتطلعات تلك البائعة التى تعانى من مطاردة العسكر لها ، لبؤسها وفقرها ، ولا تتمتع بحمايتهم ، كما يفعلون مع كبار باعة السوق وتجارها رغم تزوجها من عسكرى كبير (شاويش) وانجابها ابنا كبيرا يتعلم فى كلية «الاقتصاد والعلوم السياسية» ، وتتمنى له أن يعمل فى وزارة الخارجية ، كما أن زوجها اسعده الحظ برؤية رئيس الدولة ذات مرة ٠

هكذا تنساب السياسة وتتغلغل بمهارة وبساطة ، فى سياق قصة « أمنيات بهانة » ، دون مباشرة أو تقريرية او خطابية ٠

وتتصاعد أحداث القصة وتنمو مع تطور أحداث يوم مهمة ولحظة كاشفة فى حياة الفلاحة البائعة « بهانة » ، متمنية ان يعوضها الله عن شقائها وكدها ومعاناتها ، برؤية زوجها عائداً برتبته العسكرية الجديدة وابنها الذى سيأتى فى هذا اليوم أيضا من القاهرة ٠٠ فى حين تنثال فى رأسها ذكريات البؤس والفاقة ، طوال مسيرتها ورحلتها من القرية الى سوق المدينة ، وتومىء الصور المنتقاة بذكاء وفنية الى الفوارق بين القرية والمدينة ، والى اجتياز «بهانة» وعبورها اليومى المؤلم لهما ، والى امنيتها البسيطة بالعثور على ركنها الحيوى الظاهر فى السوق قبل أن تحتلها بائعة أخرى ٠ غير أن هذه الأمنية البسيطة لم تتحقق ٠ اذ وجدت

بائعة اخرى تشغل مكانها المتمنى • فانتقلت الى مكان آخر يقع على حافة السوق والشارع ، ويضعها تحت تهديد عسكرى السوق الباطش ••

فتمنت الا يطاولها بعقابه ، والا يطردها من السوق • وتفاءلت بانه «شاويش بثلاثة شرائط» مثل زوجها • واستعانت بامنياتها ، فى ترقى زوجها وفى نجاح ابنها ، للتغلب على واقعها البائس وعلى الخطر الداهم المتوقع من جندى السوق ، الذى يشرب «الشيشة» مع تاجر السوق الكبير ويغمض عينيه عن كل تجاوزاته ومخالفاته • الا أن أمنيتها سرعان ما تحطمت بحذاء العسكرى الوحشى الثقيل ، الذى طوح «بقفتها» وبخضرواتها على الطريق • فانهارت آخر أمنيات «بهانة» ، وعاودها اليأس والحزن والاكتئاب ، مؤكدة استحالة تحقيق أمنياتها فى مجتمع التجار والانفتاح والعسكر •• فالقصة مؤرخة بشهر كانون (ديسمبر) من سنة ١٩٨٤ ، وهو تاريخ واضح الدلالة ، على العصر والمجتمع والسياسة معا •

وفى قصة «عصر بهانة» يتابع القاص فؤاد قنديل مسيرة بطلته «بهانة» لدى عودتها الى قريتها ، فى اليوم ذاته الذى شهد تعقد أزمتها وتهاوى أمنياتها ، فنراها تجدد أمنياتها ، وتتفاءل باكل اللحم والثريد مع أسرتها لقاء خدمتها المخلصة فى اعداد الطعام ببيت العمدة ، وبتمنى عودة زوجها «محفوظ» العسكرى حاملا شريط الترقية الى رتبة «الشاويش» غير انها تفجع بعودة زوجها مضرجا بدمائه •

وهنا يكشف التداعى وتيار الوعى أسباب اصابة العسكرى «محفوظ» ، زوج «بهانة» ، وتاريخه ومواقفه وسيرته ، مازجا

شخصيته ومزاياه الخاصة ، بالواقع السياسى فى عقد السبعينيات، وسنوات الديمقراطية الزائفة ، وصدام الشرطة الوحشى مع التظاهرات والاحتجاجات ، وزمن الصلح المنفرد مع العدو الصهيونى ... وهو ما اوحت به واومأت الى هذا العصر ، باشارتها الى عصر السبعينيات ، وبحملها عنوان «عصر بهانة» ؟!

فقد أصيب العسكرى «محفوظ» ، زوج «بهانة» ، خلال تصديه لتظاهرات الطلبة ، التى أوضحت القصة ، بسردها تاريخه وتحليلها شخصيته ، مدى تحمسه ووحشيته فى التصدى لكل انواع التظاهرات ، وتفانيه فى الضرب والقمع ، واشتراكه فى تزوير الانتخابات وفرض نجاح مرشح الحكومة بالقوة والتزوير ، لايمانه بعمالة كل المتظاهرين وكل المعارضين ، حتى أشتهر بقدراته الجسدية على قهر كل المتظاهرين ، مما دعا العدو الصهيونى الى طلب الاستعانة به فى قهر الانتفاضة الفلسطينية ؟!

وتصور القصة بالتفصيل وقائع مذبحة الطلبة ، التى أصيب فيها العسكرى «محفوظ» بحجارة الطلبة المتظاهرين ، خلال تصديه لهم مع جنود الأمن المركزى • غير أن اصابته فى رأسه ، جعلته يرجح ايمان الطلبة باحتجاجاتهم ويستبعد عمالتهم ، متذكراً ابنه «جلال» الطالب واحتمال اصابته فى تظاهرات الطلبة ، ومرتاحا الى عدم اشتراكه فيها •

وهنا يأتى دور الابن «جلال» ، فى قصة «ابن بهانة» ، ليلقى القاص أضواء جديدة على شخصيته ، التى تتعلق بها أمه «بهانة» وأبوه «محفوظ» ويبنيان عليها آمال الخلاص من واقعهم البائس •• فتصور القصة ، بالصور السيريالية والتعبيرية ، رحلة عودته المعذبة فى القطار ، الذى ينقله من القاهرة ، حيث يدرس فى

الجامعة ، الى قريته ، حاملا معه خطابا مبهجا بمنحة اعانة التفوق المالية ، طوال عامه الأول فى الجامعة · وتأتى أحداث هذه القصة ، أيضا ، فى اليوم المهم ذاته ، الذى شهد وقائع القصتين السابقتين : «امنيات بهانة» و «عصر بهانة» ·

أما قصة « عسل الشمس » ، التى حملت مجموعة فؤاد قنديل القصصية الرابعة عنوانها ، فهى مرثية امرأة عجوز تتأمل الحياة وتتذكر ماضيها ومعاناتها فى زمن وهنها ووحدتها ، وتتأرجح بين التطلع الى الموت وبين التعلق بالحياة والتنعم بدفء الشمس ، أو عسل الشمس ، بعد أن عانت طوال سنى العمر وأنجبت الكثير من الأبناء والأحفاد ، وعادت وحيدة كفيفة ضعيفة غريبة فى هذا العالم اللاانسانى · قصة انسانية حكيمة ، تعتمد على تيار الوعى والتداعى فى التذكر والاغتراف من الأزمنة ·

وفى قصة « ليلة يهودية » ، أطول قصص المجموعة ، (٢٩ صفحة قطع متوسط) ، يبلغ فؤاد قنديل ذروة ابداعه الفنى ونضجه الفكرى ، باستخدامه البديع والموحى للغة الشعرية ، وبمزجه الماهر بين الفن والسياسة ، وبين العام والخاص ، وبانتقائـــه الذكـى للأحداث والشخصيات ، والكلمات المشحونة بالدلالات والايماءات ·

فمن خلال رحلة بطل القصة المصرى ، القادم من صحراء ليبيا العربية الى مدينة روما الغربية ، المكتظة باليهود الصهاينة ، تقوم القصة بجمع ماهر بين اليهودية والصهيونية والفاشية ، وبين انبهار الغرب بالسادات ، ومن خلال ليلة جنسية يقضيها بطل القصة مع فتاة يهودية ، تتصاعد رؤى الأديب فؤاد قنديل الفكرية والسياسية ، ويحلق خياله الخلاق ، بصوره التعبيرية والسيريالية والواقعية ، ليجسد صورة السادات بكلمات مكثفة ، كما روجتها أجهزة الاعلام

الغربية ، لدى افتتاحه قناة السويس بصحبة شاه ايران ٠٠ فتاتى صورة السادات « بوجهه المعتم وبأسنانه البارزة » ، فى زى البحرية الأبيض « لتروعه » ، ولتزيد من دهشته وتعجبه من كل الاهتمام الغربى بها ، وليتساءل عن القصد من كل هذا النشر الواسع لصورة السادات على شاشات الاذاعات المرئية وعلى أغلفة المجلات ، وفى صدر الصحف الغربية ؟!

عقب ليلته الجنسية الممتعة مع الفتاة اليهودية ، التى امتزج فيها الرعب من مطاردة الصهاينة له بمحاولاتهم الايقاع بـــه أو قتله ، تطلب الفتاة اليهودية منه أن يصحبها للاقامة معه فى مصر ، فيتساءل سؤالا عميق المغزى ، ولماذا مصـــر (؟!) ، ويرفض كـل اغراءاتها الجنسية والمادية ، للرضوخ لرغبتها ، مستعينا بروح أمه وبتراثه وذكرياته المصرية ، ويتهرب من صحبة الفتاة اليهودية ومن شراكها ومخططاتها ومشروعاتها ٠ ومن ثم ينهى بطل القصة رحلته الى مدينة روما ، ويعود الى وطنه العربى ، بعد أن حقـــق اكتشافه للروابط التى تجمع بين الغرب والسادات وبين اليهوديـة والصهيونية والفاشية ، وبعد أن تأكد من أصالته العربية ٠

موت الاحلام فى

زهرة البســـتان

د· عبير سلامة

كل تجربة انسانية لها تميزها الخاص واختلافها عن مثيلاتها لدى الآخرين ، وفى القصة مهم للغاية أن يكون لدينا شىء يقال ، شىء جديد ومختلف كزهرة تتفتح فى الحال ·

فى مجموعة (زهرة البســـتان) قيل الكثير مما يحدث فى الحيــاة ، واســتطاع الأديب الكبير فؤاد قنديل بشىء من ايجـــاد العلاقة واقتناص اللحظات المؤثرة ، أن يقدمه لنا متماسكا بسحر وجدانى نافذ ، وقدرة ذهنية على الكشف والتفسير .

تضم المجموعة ثلاث عشرة قصة كتبت فى عشر سنوات بين عامى ١٩٨٤ ـ ١٩٩٤ ـ وقسمت فى قسمين عنون الأول بـــ : من هناك ، والثانى بـــ : من هنا ، والاشارة لمكان فى القسم الأول رغم بعده حميم ، وآخر فى القسم الثانى رغم التورط فيه بعيد غريب ! القرية والمدينة ، وهما مجال اهتمام القصة والقصاص الأثير ، وطرفا علاقته متوترة تتخذ ـ غالبا ـ سبيلا لرصد المتغير الاجتماعى فى مرحلة معينة ، وقد ارتبط ذلك الرصد فى (زهرة البستان) برؤية

خاصة انصحت عن خبرة عميقة بالحياة ، وشعور قوى بمتطلبات الشكل الأدبى الموجز الذى يقول الكثير فى كلمات محدودة بقدر ذكى من التكثيف والاختيار المنطوى على دلالة ٠

يسيطر على قصص القسمين معا هم واحد وكبير هو « الموت » ماديا ومعنويا للأحلام ، خاصة فى عالمى الطفولة والرجال ، ففى قصة (النقر على زجاج القلب) يموت الكتكوت وهو معادل لمشاعر الأبوين اللذين وجدا فيه تعويضا عن سفر الأبناء وهجرانهم ، ثم يموت حلم « مرسى » بالرزق اليومى الوفير بعد ضياع النقود التى أخفاها لشراء سيارة (البكاء عريا) ويموت حلم « فردوس » بقطعة زبد بلدى ، وحلم صديقها الصغير باسعادها بعد أن تأخر عليها فعادت لبيتها ونامت (من أجل فردوس) وفى نهاية قصة (الرقص بالملابس الممزقة) يموت حلم « رجب » بالزواج من ابنة شيخ الخفر ، وفى قصص ، أصلانة ومريم والعرق النبيل ، يختطف الموت المادى الأب والأم واطمئنان نفس الراوى الحزين ، وفى قصة (حدث ساعة الغروب) تتوقف الساعة العتيقة بوصفها معادلا لعمر الموظف الذى أحيل الى التقاعد ، وفى (المملوك) تموت ارادة الموظف المقهور بخضوعه لرغبات الآخرين ، ويدفع الثمن غاليا من صحته وراحته ومتعه البسيطة مع أولاده لقاء طيبته واذعانه ٠ وفى (ابن الاشارة) تتبخر أحلام الطفل ماسح زجاج السيارات فى نفحات الأثرياء ، وتذوب رغبته مع قطعة حلوى يأكلها أطفال السيارة ، وكذلك تضيع أمنية الراوى فى ان يصل الطفل الى سيارة ليعوضه عما تعذب من أجله كثيرا ، وبالمثل تموت الأحلام الكبيرة التى لا تجد ما يدعمها من بيئة أو قدرات (زهرة البستان) والأحلام الصغيرة التى توأد بقسوة الآخرين اللا آدمية (فى حضرة النسر) وتجىء فى نهاية المجموعة قصة (لن تفلت) لتكون معرضا شاسعا يرسخ وجود هذا الملمح العميق ، فى هذه القصة البديعة يباغت الزلزال أحلام الراوى

بالمجد وما سوف يهبه للبشرية من شعر وحكمة ، ويجـــاور تحت الأنقاض استاذة جامعية وسجان ، فيشهد مرغما : موت « زوجة السجان » الذى مثل موتا لأمان رجل وحيد قاطعه الجميـــع حتى أولاده الذين تفرقوا فى البلاد ، وموت اعتقاده بأنه انما كان يتفنن فى أداء واجب وظيفته البغيضة حين أبدع فى التنكيل بأصـحاب الرأى وتعذيب المفكرين ، ثم موت الخوف باعترافه بجريمته ، وعزمه على كتابة مذكراته لسرد تفاصيل ما جرى ، وفضح كل من شارك فى قهر الفكر وقمع حرية التعبير ٠

شهد الراوى- أيضا - موت رغبته فى الحب ، وكانت مؤجلة زمنا طويلا فى سبيل طموحه الأدبى ، ولما أشرقت فى فضاء عمره اغتالها الزلزال ... (أين الفرنسية الآن ؟ لو كانت الى جوارى ربما استطعت التحمل قليلا ٠ يالتعاستى ٠٠ أأرحل دون تجربة حب صادقة تطهر هذا الكيان المتهافت من درن الموت وتبث فيه ولو لدقائق طعم الخلود) ٠ ص ١٨٩ . كان قلب الراوى كله للشعر وحده ، وفى تصوره يمرح وهم التفرد والعبقرية ، (الليلة ينعقد مهرجان الشعر ، وقصيدتى الجديدة سوف تنهى عهدا من الكتابة وتبدأ عهدا ٠ لن يضيع المجد وقتا طويلا ليضع على رأسه أكاليله) ولكن بعد استيقاظ وعيه يموت الوهم بلا أسف كبير (لقد تيقنت أن قصيدتى التى كتبتها لتضعنى على قمة الشعراء ، قصيدة تافهة ، انها محاولة لمعرفـــة الانسان عن طريق التأويل أو التأمل المجرد ، صحيح أنها انبثقت عنى ، لكنها نبعت من ثقافتى لا من معاناتى ٠٠ هل كنت فى حاجة الى زلزال لأكتشف ذلك ؟) ص ٢٠١ ٠

وأعجب ما فى متوالية الموت هذه هو موت الموت نفسه فى قلب الدكتورة محاسن التى حاولت أن تدفع عن روح رفيقيهـــا ثقـل الساعات المسترخية ، وأجراس الموت المستبد (لم أعد أخاف الموت،

ولا احب أن يجدنى مرعوبة ، لابد ان أكون أقوى منه · طالما هناك انفاس فسوف أعمل وابتهج ، لا تستسلم للموت ولا تنتظره ·· قاومه فى قلبك .. وسوف يبتعد أو يجيء مرة واحدة بلا الم .. دعه يشعر أنك غير مهتم) ص ١٩٨ . واخيراً موت الموت المعنوى الذى ساد قصص محور المدينة ، وتراجعه البطيء أمام حياة وشيكة تتفتح بذرتها فى الأعماق ويغذيها وعى الراوى المختلف ، ورغبته فى العودة للقرية ليولد من جديد .

اختلف تناول المبدع للمدينة فى قصص المجموعة ، ففى بعضها جعلها مجرد مكان يؤطر الحدث وتتحرك فيه الشخصيات ، وفى البعض الآخر طرح من خلالها صورة لواقع الحياة المضطربة فيها دون أن يميزها عن غيرها من المدن الا الماحا فى قصتى (زهرة البستان) و (فى حضرة النسر) ــ وفى ذلك الطرح عموم يطمح لشمولية انسانية ، ولا ينفى فى الوقت نفسه خصوصية المكان وملامحه الحضارية المميزة له ، اضافة الى ملامحه الانسانية ونمط العلاقات السائد فيه ، والتناقضات البارزة والخفية فى أعماقه .

تجلت المدينة فى (زهرة البستان) غولا يمارس قهره على الضعفاء والمنبوذين ، ويحول البشر المطحونين الى كائنات اسطورية متطلبة تمارس بدورها قهرا جديدا على من هم دونها ، كم هى مؤلمة صورة ذلك العاجز الذى لجأ لهيئة حكومية ، وتجول بساقه الخشبية بين مكاتب الموظفين يكافح من أجل عشرة جنيهات فقط ، فلا يواجه الا بالتعالى المزيف والقسوة واللامبالاة الغبية ! (فى حضرة النسر) · قاسية تلك الفروق الطبقية الحمقاء التى تفتك بالأحلام ، وتجلت فى مقابلة بارعة بين ياسمين وزميلها راوى قصة (زهرة البستان) ، بين : يدها الطرية الناعمة ويده الملوثة بالحبر والتراب ، حقيبتها الجلدية الثمينة وحقيبته الممزقة التى يتقاذفها الأولاد

كسلاح · كتابها المجلد بغلاف ذهبى براق وكتابه الذى لم يتبق منه غير نصفه ، شارعه الضيق المزدحم بعشرات الصغار المزعجين ، وشارعها الذى تدخله سيارتها الفارهة بالسائق الخاص !

كان حلم الراوى أن يتخلص من ذلك جميعا ويعيش حياة مختلفة ، ينعم فيها بكل ما يتمناه : البيت الفخم والسيارة وياسمين، ولكن الصفعة القوية التى تلقاها من يدها الرقيقة ـ كشفت حدود الوهم والأمانى الجامحة ، ففى المدينة الحجرية لا يمكن أن تنتصر المشاعر على وحش التميز الطبقى المخيف ، الذى يلتهم جمال الأطفال ويسحق رغباتهم البسيطة ، كانت عينا الطفل فى (ابن الاشارة) « مسرحا لروحه الهائمة تطير فى فضائها عصافير الحرمان » لأنه اشتاق لقطعة جيلاتى فى يد طفلين خلف زجاج سيارة ، ظهرت كجزيرة منعزلة عن قسوة الواقع ووحشية رغبات المحرومين ·

فى مدينة (زهرة البستان) تسلب الارادة والحرية ، يفنى العمر وتتحطم الأمانى بلا عناء ، وفى محور القرية التى تنأى بعيدا فى الذاكرة والمكان ، فى الدور والتأثير توجد تلك المعانى ايضا ، لكن الحياة هناك تبدو أكثر انسانية ورحابة ، فالأم التى ماتت فى قصة (العرق النبيل) كانت أما لغير ابنائها امتدت فيهم كعرق نبيل من الحنان والكبرياء ·

والأب الذى خاض بحر الحياة بسيف عرقه وايمانه فى قصتى (مريم وأصلانة) سقط فجاة من أفق نشاطه وتفانيه فى خدمة أهله ورعاية عائلات البلدة التى غاب عنها الرجال ·

وأهل قرية « رجب » فى قصة (الرقص بالملابس الممزقة) الذين كانوا (يعاملونه باستهانة وكأنهم يعوضون ما عانوه هم من هوان ، أو كأنهم يؤكدون لأنفسهم انهم ليسوا ذيل القائمة وأن من البشر من ياتى بعدهم او تحتهم) · ص ٦٩ ·

اطلت الرحمة من نافذة قلوبهم الغافلة ، فذاق رجب بعد حرمان طويل اللحم فى رمضان والعيدين ، واصطحبه جاره لينظفه فى الترعة ويلبسه جلبابا وحذاء » ، وتوالت المشاركات حتى تحول ابله الشوارع وتسلية الأولاد الى رجل ذى هيئة اجتماعية معتبرة ، يزرع ويتزوج ويذهب للصلاة .

انها من اجمل قصص محور القرية ، وتميـــل لغتها للربـط والتحليل ، مما يجعلنا نرى بوضوح خلف قناع شخصية الأبله فكرة مهيمنة تقول ان كل انحراف عن الطبيعة البشرية السوية هو فى المقام الأول مسئولية اجتماعية ، فرجب كان طفلا عاديا ، فقط أصابه اليتم والاهمال (لم يكن رجب مجنونا ولا ابله ، انما كان طيبا جدا وخائفا جدا ووحيدا جدا .. وهذه الصفات الثلاث كفيلة أن تصنع شخصا اقرب الى الجنون والبلاهة) ص ٦٤ .

ويستغل الأطفال بما فيهم – أحيانا – من قســـوة وعدوانية ضعفه ووحدته ، ليكون لعبتهم المسلية التى تزداد اثارة بارتباط كلبة هزيلة بمصير رجب ، وواقعه المرير ، حتى تقوم برحلة وراء رجـب الذى انطلقت به سيارة الى خارج القرية ، والعجيب أن السرد انقطع لمتابعة الكلبة ولقائها المثمر بالكلب الغريب ، ولم ندر شيئا عما حدث لرجب فى فترة غيابه او كيف عاد ! ثم يحدث الانقلاب الكبير الذى لم يكن مفاجئا او سريعا كما تلاحق فى السرد ليدهشنا ، وانما حدث لمبررات ، فبلاهة « رجب » لم تنشأ عن ضعف عقل أو جنون ، بـــل كانت مجرد بلادة أصابته بسبب الخوف والوحدة الطيبة الشديدة ، فلما زالت الوحدة برفقة الكلبة وجرائها ، وزال الخوف بشجاعتهم ازاء الاعتـــداء ، تخلص من بلادته وعادت لذهنـه الحياة ولروحه النشاط .

وفى هذا المحور - أيضا - جاءت قصة (أصلانة) وكأنهـــا بترت من طرفها بتلك النهاية الغائمة والمباغتـــة التى قطعت امتداد اللحظة المؤثرة (أصــلانة ٠٠ أريد أن آتى اليك ٠٠ ولدك فـؤاد لا يريد ٠٠ قولى له ان يتركنى ٠ لم احتمل ٠٠ ولم ادر ماذا حدث بعد ذلك) ص ٩٤ ٠

ثم تأتى قصة (مريم) وكأنها تكملة لموقف موت الأب السابق ، فلو شملهما عنوان واحد لكانتا قصة واحدة متكاملة بوحدة الموقف والموضوع ، والمشاعر وزاوية الرؤية ، خاصة انهما كتبتا فى عـــام واحد ٠

كنت أرجو أن تسبق قصة (العرق النبيل) قصتى (أصلانة ومريم) ، لأنها اسبق زمنيا من جانب ، ولأن موت الأم اشير اليه من قبل ، والأب فيها موجود يتلو القرآن بصوته السلس الجميل ٠

يوجد فى (زهرة البستان) وعى مأساوى حاد يتشكل عبر تلك الاستحالة او القدرية التى تلازم شخصيات محاصرة بالمستحيلات وتعى مصيرا لا تستطيع أن تغيره بغير الخضوع ، وأكثر ما يظهـر ذلك - وهو فى المجموعة كلها واضح - فى قصص : البكاء عريا ، المملوك ، فى حضرة النسر ، وقصة حدث ساعة الغروب ، التى يشف الرمز للعمر فيها بالساعة القديمة ليعبر عن تلك العلاقة الخاصـــة بينها وبين ذات الراوى (أريدك أن تكون مثل هذه الساعة فاهم ٠٠ انظر اليها ٠٠ انظر ٠٠ دائما انظر اليها) ص ١١٧ ٠

هذا ما اعتاد سماعه منذ الصغر ، فلما بلغ الستين من عمره ، وطلع عليه صباح التقاعد ، اذا البيت يصبح قبرا ودمـــوع زوجته تضخم أوهامه (جلست انا قبالة الساعة وانا احـــس ان عقلى به

بندول يشبه بندولها ولكنه يعمل بحماس جهة اليمين وجهة اليسار ٠ بندول مساحة حركته واسعة حتى ليصل الى جدران عقلى ويخبطها فى قسوة) ص ١١٨ ٠

وتحمله خطواته الى مقر عمله ، فيرى الموظفين يتسكعون خارج المبنى أو يطلون من نوافذه، فاية مفارقة ! من يرغب فى العمل ويقوى عليه يقصى عنه بدعوى المعاش ، ومن يرفضه وينأى عنه يبقـــى ليهدر العمر بلا حساب ! كأن الراوى هو الســـاعة المتعطلـــة ، والساعة زمن ، والزمن يكبر ويشيخ ، حتى تجىء لحظة يستعصى الأمر فيها على الاصلاح ٠٠ (توقفـــت الســـاعة ٠٠ تأكـدت أن عبد البصير كبر ٠٠ هذا حكم الزمن ، وحكم الساعة ٠٠ نعم ٠٠ كبر عبد البصير ولم يعد يعرف كيف يصلح الساعات) ص ١٢٥ ٠

لقد عبرت تلك الرؤية المأســاوية عن اشــكالية المواجهـــة بالاستسلام ، والمقاومة بالخضوع ، ففى حين تواصل الحياة أخـذ الكثير منا فى مقابل أن نعيش ، نجد (هناك من كتب عليهم أن يعانوا عذابا يوميا مقيتا طوال أعمارهم ، وغير مسموح لهم على الاطلاق أن يخلعوا ثوب الحياة) ص ١٩٠ ٠

قلب العالم يتراجع لعصور مشاعر حجرية ، ولا يوجد ما يمكن أن يوقف هذا الانحدار أو يمنع البغض من اجتياح الأيام و (برغم آلاف الشعراء والأنبياء فلا يزال قلب العالم يزداد بشاعة يوما بعد يوم) ص ٢٠٢ ٠

لا تزال الطفولة بائسة محمومة ، ولا يزال الرجال بلا ارادة أو اختيار ، يضحون فى الطريق الى المنى العسيرة بأنفسهم قبـــل الآخرين ، فبأى شىء يحتمى الانسان ؟! فى القصة الأخيرة (لـــن تفلت) توجد جملة بدت وكأنها منفصلة عن السياق ، هى : (ثمـة

شخص غير مرئى على منضدة الورق يلعب وحده) فهل مغزاها فى حقيقة أن من يلعب وحده خاسر ؟! لقد بدأت القصـــة والراوى ٠٠ يسعى للوحدة والتفرد فى شعور غامر بذاته ونرجسية مسيطرة ، وانتهت بعد الاقتراب الحميم من الآخرين والحصول على المعرفـــة الحقيقية ــ باكتشاف للذات وحدودها (كان الحلم يصعد بى فى ثقة نحو القمة التى تليق بملكاتى ، وهأنذا أتمدد مسحوقا تحت الأشياء الغليظة فى انتظار الموت) ص ١٩١ ٠

وعندما هتف الراوى سائلا برجاء (بأى شىء احتمى ؟) كانت الاجابة فى الحلم عينه ولكن بالعودة الى القرية ليولد من جديد ، والأمل فى تحقيقه موجود ، وعليه ــ ممثلا فى رجل الانقاذ ــ انتهت القصة والمجموعة ، فلنبشر اذن بالنجاة ، انها قادمة فى الطريـــق ما دامت القلوب قادرة على الشوق والأرواح تستطيع التحليق ٠

اضافة الى عالم الطفولة ، استكانت قصص (زهرة البستان) فى عالم الرجل ولم تنصفه ، فهو فيها خاضع مملوك ، حالم بـــلا قدرات ، شقى بالقهر والفشل والنفس التواقة دوما لما لا يجىء ، فهل غابت المرأة عن هذا العالم ؟ لقد حضرت واختلفت صورتها الى حد بعيد ، فهى صاحبة رأى وفكر وقراء ، قوية مؤثرة ، قادرة على فرض الاختيار فى زمن ردىء يستلب الانسان فيه من الانسان ٠

فى المجموعة قصة حزينة لم تكتب ولكنها موجودة وأشار اليها الاهداء النبيل ، تموت فيها احلام الوحدة العربية ما دامت جمـــوع الفئران القميئة تزحف الى شجرات النخيل فى جنوب لبنان ، والعرب غافلون أو ــ للدقة ــ لا يهتمون ، ولكن الحياة فيها ــ مع ذلك ــ متدفقة بالصمود من رجال ونساء وأطفال رسموا بالدماء العطرة على الخد شامة حسن وزرعوا فى قحط العروبة وردة تتصدى بمفردها لاسراب السوس ، والعواصف العاديات ٠

لقد سجل فؤاد قنديل فى مجموعته تلك فضاءات من الأحلام والحزن ، وعرى ظلم الواقع الكريه بلمسات جميلة سخية ، حولت كتابته الى جدار من الوجع المشحون بالغربة والاخفاق ، غربة الانسان المسحوق بهم العيش ، العاجز عن التواصل مع الآخرين الضائعين فى فوضى الحسابات والقوانين الغبية ، والعالم يفنى به مئات الألوف من البشر بأطنان من القنابل والرصاص !! ما سجله فؤاد قنديل فى (زهرة البستان) هو تاريخ لعصر قادم قد يكون بالطفولة والرجال بالانسانية كلها ـ أرحم من عصرنا هذا .

ايقاع الحياة فى « عســل الشمس »

بين الواقع والفن

د / صابر عبدالدايم

ان الأديب القاص / فؤاد قنديل يلقى بكيانه الفنى فى شمس الحياة مستضيئا بما فى زواياها من صور متباينة تشكل فى تكويناتها الحياتية رؤية واقعة لايجابية الحياة : وايجابية الايقاع فى علاقة الانسان بالمكان وتفاعله مع الزمان · وفى طموحاته الواثبة لتشكيل المصير فى يومه وفى غده ·

والايقاع فى فن القصة القصيرة « هو التغير التموجـــى فى مسارات العمل القصصى وسر الايقاع المؤثر هو التنوع فى الوحدة ، أو الوحدة المتنوعة ، فالكتاب الرائع وحدة قائمة بنفسها تامة مقفلة ، ولكنها مع هذا تحوى من التنوع والتفاوت ما يحفظ للقارىء تحفزه وشغفه ، وقد يبدو الايقــاع فى بعض الأحيــان خلقا غامضا ، وفى البعض الآخر متحفزا متسارعا ولكنه فى أحسن حالاته يجمع بيــن صفات مختلفة فى آن واحد ، فيكون حرا أو منضبطا ، متعسرا أو مناسبا ، هادرا متوثبا أو خافتا متعثرا ، فى آن واحد » (١) ·

والقاص ، فؤاد قنديل » يحاول اكتشاف سر ايقاع الحياة فى «عسل الشمس»فالشمس مصدر القوة، وسر حركة الحياة ،والعسل رؤية جمالية للحياة ، وانسجام مع ايقاعها ، ومهما اضطرب ذلك

الايقاع، وتصادمت توقيعاته فهو لم يزل دائرا متموجا فى مدار الرؤية الفنية مستمدا رحيقه من « عسل الشمس » ٠

وفى اثارة فنية دالة نرى القاص يجسد هذا الايقاع الحياتى حين يشكل صورة للجدة ورؤيتها للواقع المزيف والزمن الردىء ، وكانت الشمس المصدر الوحيد للقوة والضوء والحياة حيث تشرب كيانها « عسل الشمس » فانتصرت على غربتها الزمانية والمكانية ، وفى المقابل نشهد الظل والثلج يجسدان عالما من « الهروب والغربة والظلمة » ، والشيخوخة والتجمة ٠٠ فالجدة انتهت الى الاقتناع بأن هذه السنوات رديئة ، زيفها المزيفون ، وغشها التجار ، لم يكن لامرىء أن يفكر من قبل أن تمتد يده الى طقوس النبل والحياء ٠٠ لكنها الآن تمتد الى ما مدى ٠

اكتشفت أن الشمس ترحل عنها ويغطيها الظل والثلج ، بسطت راحيتها على الأرض واعتمدت عليهما ٠ تحركت قليلا فى اتجاه الشمس المزدهرة ، تحسست مداسها المتهرىء ، قربته منها ٠

قالت زوجة ابنها التى تلوك فى شدقها ــ فى خلاعة ــ فص اللادن ــ هل احملك الى الشمس يا خالة ؟

كانت تحس انها بالقرب منها ، تتفرج عليها وهى تقبع وحيدة فى منفى الشيخوخة ، نسيتها وواصلت تأملاتها ٠٠ لقد عاشت طويلا وشرب جسدها كثيرا من عسل الشمس ، وكثيرا جدا من برودة الظل(٢) ٠

ومن ابرز ملامح ايقاع الحياة فى « عسل الشمس » أن القاص « فؤاد قنديل » يمثل قربا حانيا وفنيا من القارىء العادى ، انه مازال محافظا ومتمسكا بالخيط الفنى الدقيق بينه وبين القارىء / الشعب

لم يتعال بأسلوبه ، ولم يتكلف الصور ، ولم يغرب فى خياله ، ولم يدع الحداثة والتغريب ، ولم يحاول تقليد الموجات الحداثية فى تحطيم عمود القصة الفنية فى النموذج الراقى لها ، ولكن تشعر وانت تتجول فى عالم « فؤاد قنديل القصصى ، انك تكتشف نفسك ، أو تصافح صديقا لك ، أو تعثر فى الذاكرة على مساحة من المشاهد الحقيقية الواقعية التى عشتها وعاصرتها ، ومن هنا يحتفظ القاص فى هذه المجموعة بالايقاع التاثيرى فى الفن القصصى ، ولا يقيم بينه وبين القارىء الحجب / حجاب / اللغة حجاب الصورة / حجاب الرؤية ٠

فرؤية القاص الفنية فى هذه المجموعة تقوم على الدعائم التالية :

اولا : نزعة التمرد ورفض مفردات الواقع المزيف :

وهذه النزعة نجد القاص يجسدها فى ثلاثيته « بهانة » امنياتها عصرها ـ ابنها (٣) وهذه الثلاثية تعد ـ فى تصورى ـ ارهاصا لعمل روائى يمكن أن ينجزه « فؤاد قنديل » ان اتفق معى فى هذا التصور ، فبهانة وهى فى أوج نشوتها حين تسكن امنياتها جسد ـ هذه الحكمة التى جمع فيها المؤلف كل خيوط الايقاع « واذا رفض القلب المكدود فى الحياة المرة ولو مرة فانه يستطيع العيش فى هذه الدنيا ٠

ان بهانة / القرية / مصر الوطن ، حين كادت تتصالح مع الآخرين ، وترضى عن الدنيا فجأة هبت العاصفة ٠٠ وقبل أن تنحنى على ما لها تحميه .. وتستتفذ كان الحذاء الرهيب قد يعثر الثقة على الطريق ، وتمرغت الحزم فى التراب .

عاد العسكرى بعد أن انهى مهمته « المقدسـة » للجلوس مع « الخضرى » « المنقوش » الذى كان يقيس فى زهو كرشه الكبير !!

والنزعة الرافضة المتمردة تعلن عن نفسها أيضا من خلال موقف القاص الصارم من نموذج « العسكرى » ·· فهو فى أمنيات بهانة ·· يمثل القهر والتسلط والجبروت واغتيال الرزق والجهد والعرق ، وهو فى عصر بهانة أى زمنها ووجودها ·· وتألقها يطمس معـالم ذلك الزمن ، ويقف ضد حركة الوجود ، ويسجن نجمات التألـق ، والعسكرى هنا « محفوظ » واختيار الاسم له ايحـاؤه الدال ، وشفرته الفنية ، فهو « محفوظ » من الذين يسخرونه حيث نـال شهرة كبيرة فى تفريق المظاهرات ، اى مظاهرات مهما بلغ حجمها ، ودرجة هياجها كان قادرا على صدها والسيطرة عليها ، واصابة عدد كبير من رجالها ··· وقد ساعدته ضخامته وخفة حركتـه وتوقد ذهنه وشجاعته ·· وهذا كله كوم ·· وقناعته التى لا تهتز بأن المظاهرات تمثيليات لكوم آخر !!(٤) ·

ونهاية محفوظ « التى يستحقها ، لم تجعـل منه محفوظا وأثبتت فشل نظرية الأمن التى عاش فى وهمها « محفوظا » ·

كانت الحجارة مطرا غزيرا ·· أسقطت عـددا كبيرا من الزملاء خالت عليهم حيلة الطلبة ·· من ياترى وراءهم ·· ؟

« تهاوى محفوظ وهو بين الوعى والغيبوبـة ·· ولم يعرف الذين حاولوا معاونته لماذا كان الدم أيضا يسيل من فمه ·· لكنهم وجدوا جرحا غائرا فى مؤخرة رأسه وفى جبهته ··· كان عدة أشخاص فى شخص واحد ·· لم يتبق منهـم الا هذا الحطـام الساكن الذى يدنو من الموت » (٥) ·

وهذه النهاية لهذا الطاغية اعلان عن رؤية الكاتب ورفضه للقهر والتسلط وايمانه بضرورة التغيير ٠

ويلجأ الكاتب الى أسلوب « تيار الوعى » ليكشف عن عالم « محفوظ » الداخلى ، ويقدمه لنا فى أسلوب ايحائى يمثل تحولا فى مسار الشخصية ٠٠ حيث أدرك حين أسقطته الحجارة حجمه الحقيقى أمام ارادة الجماهير الحرة التى تطلق ريـــاح التغيير ويحاور محفوظ نفسه وهو ينسلخ من ذاته الطاغيـــة الى ذات جديدة ٠

« الحجارة اللى وقعت على مش حجارة مقابـل فلوس ٠٠ حجارة عفية ٠٠ مرمية علينا بقلب جامد مغلول ٠٠ يظهر النوبة مفيش وراهم حد ، ٠٠ يكونش لأنهم عايزين يطلعوا زملاءهم ٠٠ مجدعة منهم برضه رغم اللى جرالى »(٦) ٠

وبرغم ارهاصات هذا التحول فـان الشخصـــية تتشبث بعالمها القديم ٠

« الحكاية عايزة حساب تانى ٠٠ تفكير تانى »

ولايزال القاص ممسكا بخيط الادانة ٠ وبايقاع التمرد ٠٠٠ ورفض صورة « العسكرى » ففى الجزء الثالث من ثلاثية بهانة ٠٠ نرى نموذجين « للعسكرى » أحدهما « ملامحه منمنمة وطيبـة على عكس حذائه ٠٠ فالحذاء مسنون وشرس ومستند فى سيطرته على الموقف ، ولكن الجندى « لم يكن شكله كالآخرين من ذوى الخبرة بالعراك والسفالة محترفى التبجح والتحدث بالذراع قبل اللسان الوقح ٠

فمشهد الجندى فى القطار وهو يلقى بقدميه من فوق أمـام الجالسين على المقاعد ·· من أشد المشاهد اثارة للغيظ والضحك ·· وحينما تخلص ابن بهانة من الحذاء حلـت عليه لعنـــة الجورب « الشراب » ·· فرائحته فظيعة ·· رائحة الانسان حين تنفجر فيه البلاهة وينعدم الاحساس ·· هذه الرائحة يمكن أن يعذب بها المتهم كى يعترف ، والأسير حتى يكشف أسرار شعبه ·

والنموذج الثانى المرفوض فى هذه القصة « جندى » الشرطة العسكرى فهو كما يحدد القاص موقفه منه « على وجهه طبقة ثقيلة من المقت » ·

ان هذه القصة لا يملك القارىء لها نفسه من الاغـــراق فى الضحك والتعجب من قدرة الكاتب على تجسيد هذه النزعة الواقعية الساخرة التى تصور أحد مشاهد الايقاع اليومى بكل تفاصـــيله الدرامية ، مع الامساك بالخيط الفنى الذى يجعل من الواقع لوحة فنية نتأمل فيها وجودنا الكائن ، وكياننا الذى ينبغى أن يكون ·

وفى قصة « وقائع المشهد المثير » وهى من أجود قصص هذه المجموعة رؤية وفنا تتجسد النزعة الرافضة لنموذج « العسكرى » فى وصف الكاتب لمشهد زحف الحمير ·· وسيطرتها على المكان ·· حتى العلماء تقهقروا ·· والضباط فقدوا السيطرة على الموقف ، يقول راوى المشهد « زحفت علينـــا الحمير دون ارادة من أحد ، وأبعدتنى عن الضابط الذى لم يكن يستحق الشفقة ، وأحاطت بـه كأنها تحميه منى »(٧) ·

وفى موضوع آخر يصور الراوى سلوكيـــات هذا النموذج المرفوض المتمثلة فى ايذاء الانسان حين يعجزون عن مقاومة الحمير « شغلت الحمير كل المساحات ·· لم يجد بعض رجال الشرطة حلا

الا أن ينهـالوا ضربا على الرجـال الذين كانوا يصحبون رحـلة الحمير »(٨) ٠

ويومىء الكاتب أحيانا ولا يصرح بالرفض .. فمن خلال وصف المكان الذى يجمع بين مجلس المدينة ، ومبنى الثقافة ومبنى مباحث أمن الدولة يشى الكاتب برفضه للوحدة المكانية التى تجـمع هذه الأماكن الثلاثة ٠٠ ، والرفض الايحائى يتمثل فى وضع راوى القصة لمبنى الثقافة بين مجلس المدينة ٠٠ وبين مبنى مباحث أمن الدولـة الموجود فى ظهر الثقافة ٠٠ وكانه الراصد لكل تحركات المثقفين ٠٠ ومن ثم تقييد خطواتهم وافكارهم !!(*) ٠

والرفض يسوقه القاص أحيانا فى أسلوب السخرية من الواقع السياسى والاجتماعى ٠٠ وهذا الرفض الساخر تصغى لايقاعه فى الحوار الذى دار بين حسـام الصحفى المتمرس وبين راوى « وقائع المشهد المثير » عن سر اختيار البلدة الصغيرة لاقامة المؤتمر ٠٠٠ ولم تقنع الراوى اجابة « حسام » المتمرس الذكـــى ٠٠ « لأن أكبر عالم مصرى فـى القرن العشرين ولد بها منذ مائة عام » ٠

يقول الراوى « لا أظن أننا أوفياء لهذا الحد ، واستشعر أن وراء ذلك رقصة اعلامية ، ومثل هذا اللون من الرقص لم يعد يرضى أحدا لأنه رخيص ومفتعل ، ثم يوضح أنه سمع رأيا لمسئول كبير فى المدينة قال فى جلسة خاصة وهو « ان المؤتمر يمثل ترضية لهذه البلدة التى تفتقر الى الخدمات والمشروعات ، هذه البلـــدة التى مازالت تعبر على كل ما بها من تخلف ، وسيكلفها طبعـــا أن تردد اسمها وكالات الأنباء العالمية ، ويذكرها الباحثون والعلماء على مدى الأيام لأنهم يسمون المؤتمر على اسم البلدة التى انعقد بها ، وهكذا تتحقق عدالة وتوزيع الأرزاق الحكومية » ٠

ثانيا : نزعة السخرية والفكاهة :

وهذا المعلم من معالم الرؤية الفنية لا يفارق القاص « فؤاد قنديل » فى كل قصص المجموعة ، ويعد هذا انعكاساً لشخصيته الساخرة ، والتى تنطوى على ميل شديد الى الفكاهة فأنت لا تفارقك ملامح « فؤاد قنديل » وطريقته فى الحديث والحوار ·· وانت تعيش فى دنيا مواقفه القصصية ، وتحاور شخصياته ، وتستبطن أحداثه ، وتحاول فك اشاراته اللغوية ·· ورموزه القصصية ·· وهو فى كل هذه الحالات قريب منك لا يصدمك بالمعجم الغريب ·· وانما يجذبك بالصراع العجيب ، والتداخل الفنى بين السخرية والفكاهة على المستوى الصوتى والدلالى ··· والاشارى · والقاص هنا لا يتعمد الفكاهة ·· والاضحاك ·· ولكن الحدث هو الذى يتمخض عن روح الفكاهة والسخرية ·· وكانه يحقق المبدأ الذى أراده « جورج ديهاميل » حين قال « تختلف روح الفكاهة عن الهزل الحقيقى » فالهزل يرمى الى اثارة الضحك ، كما ان له أسلوبا خاصا ، ولغة خاصة ، ومعجما خالصا ، بحيث يصعب أن يجاور المآسى وهى تتميز عن المرح الخالص الذى هو حالة نفسية عارضة · يطول دوامها او يقصر ، وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس ·

وروح الفكاهة نوع من التغير فى الضياء ، يمكننا من أن نرى الشىء فى مظاهره كافة ، وقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض ، بفضله تكتسب تلك المظاهر دلالتها ، ان فى روح الفكاهة نوعا من الخفر والتحفظ وتملك النفس لا يعرفه الهزل الصريح ·

ولكنها ان أصبحت مذهبا يصطنع انحرفت عن سبيلها واخطأت هدفها ، اذ لا يجوز أن تظهر الا تحت ضغط الملابسات والهزل عزمه منعقد منذ البدء على اثارة الضحك ، بينما الفكاهة لاتضحك دائما · وان اضحكت فذلك لأنها لاتستطيع أن تتجنب الضحك ، روح الفكاهة

اذن استعداد طبيعى فى نفس صادقة لا تصدق عن أن تعـــرف كل ما ترى ، وأن تقول كل ما تعرف (٩) ٠

وتأتى الفكاهة الساخـرة ممتزجـــة بالمــواقف مصـــورة للشخوص ٠٠ وأحيانا تأتى الفكاهة فى سياق الحوار الجـــدى ، وأحيانا تأتى فى مجال الوصف أو التعليق على الأحداث من المؤلف الذى يقوم أحياناً بدور « الراوى » ، وتتجسد الفكاهة فى الهوامش التى يعلق بها المؤلف على بعض المواقف ، أو يجعل منها مـــرآة موضحة للبعد الآخر من أبعاد الموقف أو الشخصية ٠

ففى قصة « أمنيات بهانة » يصور القاص مشهد بهانة وابنتها الصغرى تصويرا واقعيا ممزوجا بالفكاهة والسخرية يقول « بثوب الأم كانت طفلة صغيرة تتعلق ، وتندفع فى خطـو متعثر دون أن تقع ، والأم فى اجتياحها تبدو كأنها لا تحس بالقطورة الصغيرة ، وفى القصة نفسها يكرر القاص وصف المشهد نفسه مصور البنت بأنها مقطورة ٠٠ وفى هذا الوصف سـخرية وفكاهـة تنبىء عن المعاناة التى ينوء بها صدر بهانة حتى أصبحت لاتشعر بصغيرتها بأنها تجرها وراءها جرا آليا ، « المقطورة الصغيرة فى حرص شديد تتشبث بالثوب ، وتحاول ترتيب الخطوات بلا جدوى وفى القصـة نفسها تتجسد الفكاهة الساخرة فى ثوب اللغة حيث يسخر القاص من الحاج ابراهيم الخضرى « أهم رجل فى السوق » الذى يرد على سليم العسكرى تحيته بلهجة شعبية خاطفة غير مكتملة الحـروف قائلا « باح الخير يا أبو شرايط » ٠

والمفارقة الفنية الساخرة تبدو فى شخصية « العسكرى » أنه أمام « ابراهيم الخضرى » لاظفر له ولا ناب ٠٠ طمعا فيما عنده من متع مادية ، وهو أمام « بهانة » عاصفة وقسوة بحذائـه الرهيب يحارب الناس فى أرزاقهم لأنهم ليس لديهم ما يدفعونه له !! ٠

والسخرية تكمن فى هذه العبارات الحوارية التى تتكىء على اللهجة العامية « زعق الضابط : ـ اتحرك يا رايق ٠٠ مفيش وقت »

قال العسكرى « أبو لسانين » : الطلبة من النجمة بيهتفوا ٠ ويوضح القاص رؤيته الساخرة لمحفوظ المتفنن فى قمع المظاهرات قائلا :

« لابد أن تمسح عصاه الغليظة على الرؤوس والجباه ، ولابد أن تشنف آذانها بما يصدر عن العظام المتكسرة من أنغام !!

وأحيانا ترتبط السخرية بالزمن والموقف السياسى من خلال التعريض والمفارقة حيث يصف الراوى السبعينات بأنها « أيـــام الديمقراطية » ٠٠ ومع ذلك يجسد سخريته فى الابانة عن وظيفـــة محفوظ ودوره فى مساعدة مرشح الحكومة « واختير أيضاً على رأس مجموعة لفرض مرشح الحكومة فى دائرة بنها ابان السبعينات أيام الديمقراطية ، وسافر الى أسيوط ومدن أخرى عدة مرات خصيصا لوقف نشاط الجماعات الاسلامية وغير الاسلامية » ٠

ويؤكد القاص نزعته الساخرة حين يعلق على هذا الاختيار المصرى لشخصـــية محفوظ حيث يكتب فى الهامش ســـاخرا ومضحكا ٠٠ وشر البلية ما يضحك » ٠

لاعلم لنا بما أشيع أخيرا عن الطلب الذى تقدم به جيش الدفاع الاسرائيلى الى وزارة الداخلية تطلب فيه اعارتها محفوظ ثلاثـــة أشهر قابلة للتجديد للمساهمة فى فض الانتفاضة الفلسطينية فى الضفة وغزة ، ونظن أن الطلب جاء متأخرا بعض الوقت ، أما الطلبات التى وصلت من بورما وباكستان والفلبين وكوريا الجنوبية وأمريكا فقد رفضتها الحكومة(١٠) ٠

والسخرية ترتبط أحيانا بوصف الأشياء المصاحبة للانسان / النموذج المرفوض ·· مثل وصف حذاء الجنـــدى ·· ووصـــف جوربه · ·لم يستطع أن يرفع راسه الى الجوارب المشعة التى يمكن أن تستخدم كوسيلة من وسائل الحرب الكيماوية .

– الله يخرب بيتك يا بعيد – (١١) ·

وتكمن السخرية أحيانا فى اضفاء الحركة الفكاهية على سلوك أحد المتحاورين ·· كما فى قصة « الحل الأخير » حيث تطلب الأم من الأب « المثقف » أن يأخـذ عنها الأولاد ·· بينما هو منهمـك ومستغرق فى القراءة ·· يقول ساخرا :

– تخابثت كعادتى حين لا يسرنى التغيير الذى يطلبه أحد منى
– آخذ من ؟! ·

ولا يترك القاص لحظة يمكن أن يلقى فيها بايماءة ساخرة الا ويفضى بما يريد ·· فقد أراد أن يصف ابنه بخفة الظل ·· ثم يعلق فى فكاهة وسخرية « التى لم يأخذها عنى » ·

ونهاية القصة تعد موقفا ساخرا ومشهدا فكاهيا حيث تـرك القراءة ومشكلة الزنوج ·· وانخرط فى اللعب مع أبنائه ·

«قذفت الكرة وجريت.. جروا ورائى .. لحقوا بى.. تعثرت فيهم · ·وقعت فركبونى ··· وركبونى ·· !!

وهذه القصة يقوم بناؤها الفنى على المفارقة الساخرة ، وعلى الصراع بين المسئولية التقليدية – مسئولية الأب تجاه أبنائـه ، والمسئولية الذاتية . والفكرية .. فحياة المثقف سلســلة من

الصراعات تنتهى بالموقف الساخر حيث يسقط الطموح الواثب فى ميدان الواقع الزائف والتقاليد التى لا مفر منها ٠

وقصة « وقائع المشهد المثير » نموذج متكامل لهذه النزعة الساخرة الممتزجة بروح الفكاهة ٠

وبرغم ايقاع الفوضى الذى انتشر ضجيجه بسبب زحف الحمير فان الكاتب يسخر من الواقع فى مفارقة ذات ايقاع حضارى ٠٠ حيث كانت الصدمة التى تغلب فيها المنطق الهمجى على المنطق الحضارى ٠٠٠ ، ومنتجات الحضارة نفسها أصبحت عبئا على صفاء النمط الحياتى المرغوب ٠٠ وآلات تنبيه السيارات مازالت تقطع فى لحمنا ولا تكفى بالتنبيه ، قرر الضباط الذين تزايد عددهم أن يدفعوا الحمير نحو الساحة الأمامية للفندق ٠٠ كان الحل الأنسب فعلا للتخلص من أصحاب السيارات المجانين أن يتراجع العلماء مؤقتا الى الفندق ، ويحل محلهم الحمير ويسمح باستئناف سير السيارات ٠ فكل حمير الكون حتى لو نهقت جميعا فى وقت واحد لا تساوى زمارة سيارة واحدة(١٢) ٠

وموقف السخرية يبدو فى ذروته حين تكشف « كلود » الفرنسية عن الخلل الذى افسد ايقاع الحياة فى المجتمع حينما قالت « لم أكن أعرف أنكم تقدسون الحمير ٠٠٠ لقد رأيت الجميع يحرسون مسيرتها ، ويكاد البعض يحتضنها ، أما الرجال فقد ضربهم الجنود بكل عنف(١٣) ٠

وحين يفسد ايقاع الحياة فان الميزان نراه مقلوبا ٠٠ وحياة الغاب فى فطريتها ووحشيتها تصبح مركز الدائرة وبؤرة الاهتمام ٠٠ وقد صور القاص فى براعة مشهد التلاصق الجسدى

بين الحمير ٠٠ وكان هذا التلاصق معادلا موضوعيا لحركة المجتمع المضطربة وافتقاد الجماهير لوعيها الحقيقى ، وانشغالهم بمـــا يسرد رغباتهم أيا كان الثمن وأيا كانت الرغبة « وتحمس المصورين لمستقبلهم الفنى والمالى » !!

انه تحمس انتهازى ٠٠٠ ومستقبل زائف ٠

« والعلماء مشدوهون بروعة المنظر ٠٠ ، وكلود الفرنسية ترى فى هذا الايقاع الغريزى ٠٠ والفوضى الحيوانية تعبيرا عن الذات فى عفوية وبلا عقد ٠ وترى أن أفكار الحمير / البشر / الجهـل والحمق عن المجتمع السعيد غاية فى البساطة ٠ وتقول فى دهاء وخبث :

« ستظل افريقيا لقرون قادمة ميدانا رائعا للبحث والالهام » ٠

ومن معالم السخرية أن العلماء أنفســـهم كانوا ينســـون المؤتمر ٠٠ وشغلوا بهذا العـــالم المثير فبداوا يدنون أشـــياء فى أوراقهم ، ويتحدثون ، ويصورون ٠ وقد بدا أنهم نســـوا المؤتمر وتوصياته التى يتعين عليهم اعلانها فى الجلسة الختامية ٠

ثالثا : الصور التشكيلية الواقعية وتعانق الفنون التعبيرية :

ان هذه الظاهرة الفنية لا يتعمد القاص الايغال فيها ــ كما قلت ــ ولا يجنـــح فى أساليبـــه الى الغموض ولا الى كثـــافة الأسلوب ٠٠ ولايكثر من الصور المجازية على حساب الحدث ، وحين يأتى الكاتب بالصور المجازية ٠٠ من تشبيه وغيره فان الصـــورة تكون مناسبة للموقف والشخصية غالبا ٠٠ فهو مثلا يشبه الثدى المتشبث به ببالونـــة فرغت من الهواء ٠٠ فالصـــورة هنـــا متسقة مع الجو النفسى والشعورى للطفل والرضيع بفمه وقبضته

وعدد من الأظافر الناعمة يتشبث بالذى يشبه بالونــه فرغت من الهواء » ·

وفى القصة نفسها قرب المشهد الأخير يشكل الكاتب صورة غير مناسبة « للثدى » حين يصف بهانة عقب ايذاء العسكرى لها « اغمدت الثدى واسرعت تلملم طلقات العـــرق والطين » فالغمد لايكون الا للسيف ، وأى علاقة فنية او شعورية هنا بين الثـــدى والسيف ، والموقف ماساوى يثير الشفقة ·

وفن الكلمة يعانق فن التصوير والرســم فى هذه اللوحــة التصورية التى يلتقطها ويشكلها القاص ـ لبهانة وهى فى طريقها للسوق / الحياة ·

« والعينان المتعلقتان للمدى المبهم يترقرق فيهما الدمع ، قنوات صغيرة من العرق تنحدر على اخاديد الرقبة المتصلبة ثم تذوب فيما بين الثوب والجسد(١٤) ·

ويجنح القاص فى بعض صوره الى التامل فى مسيرة الزمن فى ايقاع يقترب من الأصداء الرومانسية ·· « مع كل لحظة تبتعد القرية وتتلاشى ·· وتلوح معالم المدينة وتتخلق ـ تطلع عليها من الأفق المجهول ·· بينما الوقت يمر بسرعة ·· يقفز مثل لحظـات الغروب فوق الأعمار ·

ويصور الواقع بانه غول ·· وفى هذا التصوير تجســـيد لعاطفة الحذر والخوف من قسوة الحياة « اندفع الضباب فجاة ،وعلا الضجيج مع الشروق ، وكبر غلول الحياة مع دبيب الزبائن »(١٥) ·

ويلقب القاص عصا « محفوظ » بالصاعقة ٠٠ رفضا منه لدورها الظالم فى كبت الأصوات الحرة ، وكذلك يشبه قدم «محفوظ» القاسية الماكرة بكلب اسود صغير شرس ، ويصفها بانها قدم أسطورية ، ولا ادرى لماذا حرص القاص على وصف الكلب بالصغر ٠٠ ، والوصف بالصغر لا يتناسب مع بشاعة القدم الأسطورية التى تقذف بالشخص عدة امتار ٠٠ !!

ووصف العجوز العمياء يعد صورة حركية حقيقية لحركة فاقد البصر ٠٠ انه يصورها أدق تصوير حين يقول « تقدمها ذراعها » ٠ يحوم فى الفضاء كقرن الاستشعار يكشف لها الطريق الى الحارة ٠

وتصوير المكان فى كثير من المواقف لاينفصل عن ملامح الشخصية فالعلاقة بين المكان والانسان علاقة مصيرية ، وفى قصة « الحضن » تطالعنا هذه العلاقة ٠٠ ويصبح المكان معادلا موضوعيا للانسان .. فسقف حجرة الجدة سقف « عجوز بلا اسنان .. من الممكن أن يقع فوق الطفلة الصغيرة » كما تتخيل فتموت »(١٦) ٠

وفى قصة « فرح التراب » يمتزج الخيال بالواقع ، والصور المجازية بالصور الحقيقية ويقابل الكاتب بين الأضداد فى أسلوب فنى شفاف ٠٠ وعاطفة جياشة صادقة ويحقق ما يمكن أن نسميه « فلسفة المقابلات » انتصارا لرغبة البقاء وفرح التراب ، فموت الأم يقابله ميلاد الحفيد والبئر تقابله النجمة ٠٠ / الانحدار والصعود ٠٠ / الموت والحياة ٠

ومعالم الحزن الساكنة فى فرار الدمعة وسقوطها على الكراسة ــ المصاحبة لفرار الأم وسقوطها فى البئر ٠٠

هذه المعالم تقابلها وتنتصر عليها معالم الفرح المتجسدة فى ازالة الدموع من كراسة الولد ، ـ وابعادها عن النجمة والعشرة على عشرة ، وفى تسلق الأولاد للتوتة ٠٠ وهز الفروع وسقوط التوت وتلون الأرض بالثمر ، وفرح التراب بالثمر / الميلاد / الحياة ٠٠ / الواقع / الانتصار / الفرح / التراب الحى ٠

والوصف الدقيق من سمات الرؤية التشكيلية التى يتسم بها اسلوب القص عند فؤاد قنديل أنه يصف الشخصيات كاشفا عن معالمها ، مشكلا ملامحها تشكيلا يجعل القارىء مشاركا المبدع فى موقفه ٠ تعاطفا أو رفضا لهذه الشخصية ٠

ويرصد الكاتب فى وصفه لحركة الشخصيات كل التفاصيل مستفيدا من فن الاخراج ٠٠ وفن التصوير البطىء ٠ ولنتامل هذه اللوحة التى يصف فيها القاص طريقة جلوس « بهانة » والقفة لاتزال على رأسها ، وابنها مازال متعلقا بصدرها حريصا على عدم افلات الثدى من فمه !!

« هبطت اولا على ركبتيها كالجمل ، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ثم سحبت ساقا من تحتها فاصبحت أمامها ، وسحبت الأخرى وربعت ثم وضعت الرضيع فى حجرها فأفلت الثدى من فمه ، ضرب الهواء بيديه بحثا عنه ، اهملته الى ان أنزلت القفة « بيديها الاثنتين »(١٧) ٠

ان هذه اللوحة الوصفية التصويرية مشهد واقعى رصده الكاتب رصدا فنيا ودعمه بالأوصاف التشبيهية التى ابرزت معالم شخصية بهانة ٠٠ فهى صامدة فى وجه الزمن كالجمل ٠٠ صبرا وتحملا للشدائد وهى فى اقدامها على حركة الحياة تشبه حركة المصلى .. فالعمل عبادة تجمل وجه الحياة ٠

ولغة الكاتب هنا ربما توحى ببطء الحركة حيث أكثر فى لوحته الوصفية التصويرية من حروف العطف ٠٠ حيث كرر حرف «الواو» ثلاث مرات ، و « ثم » مرتين ، «والفاء» مرتين على هذا النسق والواو ـ ثم ـ الفاء ـ الواو ـ الواو ـ ثم الفاء) ٠

والحركة التصويرية البطيئة التى جسدتها اللغة لا تعد عيبا فى فن السرد القصصى هنا بل تعد ميزة فنية ٠٠ لأن المرأة حريصة على الحركة المتزنة حتى تحافظ على رزقها ورضيعها ٠

وفى صورة مقابلة لصورة بهانة يصف القاص الصبية الجميلة وصفاً يوحى بأنها ليست مثل بهانة فى جديتها ولا فى صبرها أو تحملها لأعباء الحياة فهى كما يقول « القاص » « فؤاد قنديل » ٠ مصورا ملامحها وأبعاد شخصيتها الأنثوية « صبية جميلة » ٠٠ وطرية ٠٠ المنديل « المدندش » على رأسها مائل ، والكحل فى عينيها يلون نظرتها ، ويفجر فيها بحارا مغرقة ، اما الخدان ففيهما حمرة شفيفة وبينهما انف دقيق ، والذقن الصغيرة المدببة ضاعت تحت الشفاة « الفراولة » وعلى أطراف الأصابع يصرخ طلاء الأظافر ويقول بالنيابة عنها : أنا شىء آخر ٠٠ أنا لست مثلهن ٠٠ (١٨)

ويصف « معالم » البيئة المكانية وصفاً يشى برفضه لهذه المعالم التى شوهت صورة المكان وأفسدت الشعور الجمالى لدى الانسان ، وتشكيل معالم المكان المرفوض يأتى ممتزجا بحركية الحدث وتفاعل الشخصية وحركتها ٠٠ ويبدو التشكيل المكانى ٠ مثلا ـ حين يرصد « فؤاد قنديل » ايقاع الحياة فى المدينة من خلال زحامها وطرقاتها وعمائرها المكدسة ٠٠ وحرص « بهانة » على العثور على مكان لها فى السوق ٠٠ ، وسوق الحياة هو نفسه صورة

مكبرة لسوق المدينة المكتظة فى قلب المدينة « غدت الرؤية ممكنة فقط خلال وشوارع التى تمتد بين عمائر شاهقة ، السيارات شرعت تجرى والناس خلفها وأمامها يجرون ، والقدمان الحافيتان بالارض الجديدة · تهبطان فى بحيرات الماء وتدوسان الحصى ، وتخوضان فى النفاية(١٩) ·

ويكرر القاص موقفه الرافض لضجيج المدينة حين يصف حركة السيارات راصـــدا موقف محفوظ وتلميذه الجديـــد فى قمــــع المظاهرات ·· حيث يمزج بين واقع محفوظ المشوه ·· وبين ملامح المكان المشوهة كذلك ·· وكان محفوظ أصبح صورة طبق الأصل من « اللورى » ·· ، وكان ايقـاع الحيـاة أصـبح صـــديا مشوشا لحركة هستيريا السـيارات ·· ، ودبيب العجلات ، « سـكت » « محفوظ » لحظة فتنبه هو وتلميذه الجديد الى دمدمة محرك اللورى المنطلق بهم ، ودبيب العجلات على الأرض الصلبة ، والضجيج الذى تحدثه هستريا السيارات(٢٠) ·

وفى قصة « وقائع المشهد المثير » يدين الكاتب « المكان » من تشـــخيص معالمه المهترئة .. وهى نفســـها المعالم التى أدانها سابقا ·· ولكنها هنا فى هذه القصة تكتسب دلالة جديدة ، وتغلفها السخرية والمفارقة .. فالقصة تروى ملابســـات المؤتمر العالمى الذى سيعقد على بيلدته الصـــغيرة لبحث مستقبل مصر سـنة (٢٠٠٠) ·

البلدة لم تعرف الطريق الى الحياة المعـاصرة ·· ومعـــالم التخلف تكاد تصبح سمة لها ، والمؤتمر « يمثل ترضية لهذه البلدة التى تفتقر الى الخدمات والمشروعات ، هذه البلدة التى مازالت تصبر على كل ما بها من تخلف . وسيكفيها طبعا أن تردد اسمها

وكالات الأنباء العالمية ويذكرها الباحثون والعلماء على مدى الأيام ، لأنهم يسمون المؤتمر على اسم البلدة التى انعقد بها .. » ، وهكذا تتحقق عدالة توزيع الأرزاق الحكومية(٢١) .

وهذه السخرية الفنية من الواقع المرير يجسدها الكاتب فى وصفه لمعالم المكان فى هذه البلدة التى تستقبل الوفود العالمية .

ألقيت جسدى الى الطريق .. سرت سيرا آليا دون أن أهتم كعادتى بالحفر والأرصفة المتهالكة ، وأكوام الأتربة ومخلفات المبانى وبحيرات المجارى والشوارع المنتهكة بأطماع التجار وفوضى الباعة والقذارة(٢٢) .

وفن القصة القصيرة من سماته التركيز والتكثيف ، وقلة الأوصاف ، ولذلك نجد « فؤاد قنديل » فى البعض من قصص هذه المجموعة .. أقرب الى الفن الروائى ، وثلاثية « بهانة » خير مترجم لهذا الاتجاه .. ولذلك يشعر المتلقى بأن الأوصاف الكثيرة ، ومحاولة تقصى جميع معالم الشخصية والحدث والمكان ... تعد عبئا على فن القص عند الكاتب ، لأن فن القصة القصيرة لا يتسع لمثل هذا الاسهاب فى التشكيل لمعالم الشخصية .. وأبعاد الحدث .. وملامح المكان ..

ويمكن أن نفسر ميل الكاتب هنا الى كثرة الأوصاف بأنه يحاول اضفاء الصبغة « الكاريكاتورية » على أجواء قصصه ، ويتضح ذلك فى ميله الى الفكاهة والسخرية ـ كما أشرت الى ذلك سابقا .

وفى القصة الكاريكاتورية التى يحاول الاقتراب من عالمها « فؤاد قنديل » يهتم الكاتب بالموقف والشخصية معا ، ولكنه يرسمها بطريقة « الكاريكاتير » فيجرد الشخصية والموقف من العناصر العادية ، ولا يلتفت فيهما الا الى البارز المميز ذى الدلالة

الخاصة فيجسمه ويضخمه لكى يلفت النظر اليـه ، تمـاما كما يصنع رسـام الكاريكاتير(٢٣) .

وهذا المنحى التشكيلى يعد تأثرا من القاص بفن الكاريكاتير ووصفه لبهانة ومحفوظ وحذاء الجندى ، وتجسيده لموقف « الأب » فى قصة « الحل الأخير » ، وكذلك « خيوط الحدث » فى قصة « وقائع المشهد المثير » .

رابعا : الرمز الفنى واضاءة الواقع :

ان الرمز الفنى فى هذه المجموعة تتعدد مستوياته ، وهو ليس مستغلقا ، ولا يعلو فوق الواقع ، يجىء موضحا ومضيئا زوايا الواقع الذى يحاول القاص تشكيله .

والرمز عند « فؤاد قنديل » لا يأتى فى اطار فلسفى تجريدى .. ولكنه ثمرة للتأمل الطويل فى مشاهد الحياة وأحوال الناس ، فهو لا يعالج فكرة السعادة أو فكرة الموت ، أو الموقف من الوجود ، والنفس الانسانيـة فى اطار فلسفى ، ولكن يقدم لنا هذه القضايا فى اطار فنى اسـلوبى تمثل اللغة والصـورة الفنية المعبر الفنى للوصول التى تخوم هذه الرؤى وتلك المواقف .

ولنتامل موقف القاص من « الموت » فى نهاية قصة « فرح التراب » يقول : « كثرة رحلوا من العائلة » .. لماذا يتفجر من تحت اقدامنا الرحيل ، ولا يجىء من البعيد هاهو شبح الرحيل يمضى امامى عملاقا مهيبا اسود البشرة واليدين ، له عينان حمراوان ونظرة قاسية ، عليه عباءة سوداء يبسطها فتطير وتلف الكون ، يعم الدنيا ظلام متوحش ويسحق القلوب والعظام - يمضى فوقها بلا خشوع .. ثم يلم العباءة فى قبضته ويختفى(٢٤) .

● ان التشكيل الفنى الرامز .. لصورة الموت تقربه من عالم « الأسطورة » وتعلن عن موقف الكاتب من فكرة « الموت » فهو بركان يتفجر فيدمرنا ، وهو عملاق أسود البشرة واليدين ولا أدرى لماذا يحرص القاص على « الاسهاب » فى الأوصاف .. فسواد البشرة .. هو سواد اليدين ، ويمكن أن يكون الكاتب قصد الى ذلك ايحاء ببشاعة الموت وتجسيدا لصورته الوحشية ، والعينان الحمراوان ينبئان عن بشاعة هذا المخلوق الأسطورى .. وكأنه من عالم الجن ، ولكن وصف النظرة بأنها قاسية لا يتواءم مع بشاعة منظره وواقعه المدمر .

● ووصف الظلام بالتوحش فيه ايحاء يجسد رفض الكاتب لصورة الظلام / الموت بكل صورة .. التى تسحق القلوب والعظام .. وهذا المشهد وحده يمكن أن يكون قصة قصيرة .. لها ايحاؤها الفنى العميق ، ودلالتها الرمزية المتعددة .

وعلى الرغم من عمق اللوحة السابقة .. ورمزيتها المحلقة .. فان الرمز فى هذه المجموعة لا يعد اطارا عاما ، ولا نهجا فنيا للكاتب ، بل يأتى الرمز ممتزجا بالحدث وبالمكان ويأتى الرمز الكونى مفسراً للشعور الداخلى للشخصية ، وكذلك الرمز التراثى يضىء عالم القصة الذى يرمز اليه الكاتب .

فالحدث الرامز يعد مفتاح الرؤية فى قصة « عسل الشمس » حيث ينقب الكاتب فى مساحة بعيدة من الزمان ، ويجعل العجوز تستدعى ذاكراتها مستفيدا من منهج « تيار الوعى » فى القصة الحديثة .. حيث قالت لها أمها فى ذلك الزمن البعيد ، لقد وضعتك يوم شنق زهران .

ان هذه الاشارة الضوئية النضالية التى تبرق فى واقع الجدة المظلم .. ترمز الى الحس الوطنى فى رؤية الكاتب ، والى ادانته لشعور اللامبالاة من واقع التاريخ المصرى الحافل بسجل البطولات ومواقف التضحية والفداء والجدة : ومضة من وهج التاريخ العظيم .. انها تدافع عن وجودها .. وعن ممتلكاتها . وتحرص على كل شيء .. حتى على نعلها .. !! وقد تعجب الولد الصغير من قوتها الخارقة التى منعته من أخذ النعل ، وتعجب .. كيف أصبحت الجدة الآن فى منتهى القوة والصلابة ، ويداها .. كأنها ليست لانسان .. انما لآلة حديدية صدرت الأوامر لها أن تقبض فقبضت .

والجدة خامرها احساس بالأمل فى استمرار الحياة : دفعت عنها بكل حماس أوهام اليأس والاستسلام للنهاية المجهولة(٢٥) .

الرمز التراثى :

يضيء معالم الشخصية وأبعادها ، حيث أشار الكاتب اشارة فنية خاطفة الى قصة « اخوة يوسف » ليضفى على جو القصة طابع الصراع الخاص والعام ، ويتجسد ذلك فى تنقيب الكاتب عن تاريخ « الجدة » من خلال تأملاتها الكسولة فى مسافة بعيدة من الزمان ، « لقد عاشت طويلا ، وشرب جسدها كثيرا من عسل الشمس ، وكثيرا جدا من برودة الظل .. رحل الزوج مبكرا .. ومضت وحدها تربى أحد عشر رجلا وامرأة ، وانتشروا فى الأرض ولا تراهم الا الأصغر يقيم معها وبأولاده (٢٦) .

● وفى القصة نفسها تبرق الاشارات الرمزية الكونية .. والرمز الكونى لا يشغل حيزا كبيرا فى آفاق هذه المجموعة .. فالشمس مصدر الحياة والقوة ، والظل والثلج يرمزان الى الجمود

والتوقف والموت ، هذه الرموز الكونية التى اتكأت على مظاهر الطبيعة أضاءت عالم الجدة وكشفت عن هويتها .

الرمز المكانى :

يشى برفض الكاتب لأحد معالم المكان ، دون أن يصرح بذلك ، أنه يرفض ان يحاصر الفكر ، وأن تقيد الثقافة ، ويدعو الى حرية الرأى وانطلاقة الفكر ، رافضاً أى قيود مهما كان نوعها او شكلها أو مفهومها ويومىء الى ذلك حين يجعل مبنى مباحث أمن الدولة فى ظهر « مبنى الثقافة » وبجوارها مبنى « مجلس المدينة » وبه « قاعة المؤتمرات »(٢٧) .

● ويوظف القاص كائنات الطبيعة الحية ، لتشخيص الحالة الشعورية للشخصية أو للاعلان عن موقفه وفكرته .. وهو لم يكثر من ذلك التوظيف لكائنات الطبيعة الحية .

ومن هذا القبيل : تصويره فى بداية قصة « عسل الشمس » لحركة الجدة وهى تدفع الذباب عن أنفها ، والكاتب يرمز بهذا الذباب الى مافى فى الحياة من مضايقات ، والى شعور الجدة بالتصادم بينها وبين الحياة المعاصرة ، وكأن الحياة كلها ذباب يعوق تأملاتها دفعته عن أنفها فعاد وحط على جبهتها ، بصعوبة رفعت يدها وأبعدته ، حام وهبط على فمها ، صبرت عليه لحظات ، ثم نفخته فطار عاد فوقف على خدها العظمى تأكدت اخيرا أن الذباب لم يخلق الا لها(٢٨) .

ويأتى المكان أحيانا معادلا موضوعيا للشخصية ، ومفسرا لمعالمها ، فالسقف فى قصـــة « الحضن » رأته الطفلة الصـــغيرة

صورة مماثلة لجدتها العجوز ، ووصفته وكأنها تصف الجدة .. انه سقف آخر غير سقف حجرتهم : سقف عجوز بلا أسنان(٢٩) » .

● ويوظف الكاتب المشاهد الواقعية .. أو مفردات الواقع الحسية مثل المناظر والتماثيل الموجودة فى الميادين للكشـــف عن موقفه الفكرى ، والابانة عن صراعه وحيرته .. ففى اللحظة التى يخشى فيها الوقوع فى شرك الصهاينة الذين لا تنتهى حيلهم ، وفى موقف التردد بين الرغبة والاحجـــام فى موقفه من اغراء الفتـــاة اليهودية الجميلة ، يقول : راصدا ما حوله من معالم مصـــــورا بتوظيفه لمعالم المكان ما يدور فى داخـــله من قلق « كيف اقبل أن أسعى الى الشرك المعد ، تلفت حولى كأنى أبحث فى الأفق عن دليل .. لقد انطفأ النهار ، واشتعلت الأضواء بالفرح و « عمانويل الثـــانى يركب حصانه » وايطاليا كلها حوله فى الموكب الأبيض ، واعلى النصب تتحفز اربعة جياد على اليمين لجر عربة الوحدة ، واربعة جياد لجر عربة الحرية على اليسار ، وعلى كل عربة قائدة ذو اجنحة .. من تراه يسبق .

الوحدة أم الحرية   أم هما معا(٣٠)

وفى هذا التساؤل تكمن نار القضية التى تؤرق « فؤاد قنديل » وهى البحث عن طريق الوحدة .. واكتشاف آفاق الحرية .. أنهما معا يمثلان جناحا الرؤية فى ادب « فؤاد قنديل » فهو فى كل قصـــة يدعو الى الوحدة .. ويبحث عن الحرية . ولن تتحقق الحرية فى ظل التفكك والتناحر ، ولن يصـــبح كياننا متوحدا فى ظل افتقـــاد الحياة لنبض الحرية .. الذى يضـــفى على ايقاع الحياة حركة الأصالة والتفوق الى التفرد والتميز .

● وللكاتب اسلوب مشرق موح دال .. يزاوج فيه كثيرا بين العامية والفصحى ، وفى مواضع كثيرة من محاوراته يجعل اللهجة العامية قريبة من اللغة الفصحى وبرغم عدم توافقى مع الكتاب فى اكثاره من استخدام اللهجة العامية فى الحوار .. فانى أقر انه وفق فنيا فى ذلك المنحى لانه يضع العبارات الشعبية الجارية على السن العوام فى مكانها الصحيح بلا تكلف أو ابتذال .

● ويجنح الكاتب احيانا الى الاسلوب الشاعرى .. مع المحافظة على الخيط الفنى للقصة ومن أروع المواقف التى امتزجت فيها أحاسيس الشاعر بأصالته ووطنيته .. موقفه وهو يصارع نفسه خوفا من الوقوع فى شرك الفتاة اليهودية هو يردد « لقد كان ثمة الحاح يبقينى هنا فى قلب المعركة .. ثم يقول بعد أن قرر خوض التجربة ٠٠ رغبة فى التخلص من لون الأيام الصدئة وطعم الأحلام الخرساء ، والدوائر المرسومة .

... يستدعى ذاكرته .. واذا الماضى امامه .. والوطن / القرية .. حاضر مشاهد وهو لا يستطيع الفكاك ..... فى قلب العواصف ٠٠ ينادى فؤاد قنديل فى صدق وتوق للخلاص وللحرية :

ايتها القرية الطيبة

يا أطيب قرى العالم ٠ اطمئنى فمنقوش فى صدرى الى الأبد عرق حواريك المظلمة وصفصافتى وأرضنا الصغيرة ، والبهائم وأكوام السباخ والطيور الوديعة والأشجار الحنون ، حصى السيجة وزفة المولد ، والعيش السخن ، مقام سيدى أبو نوار ، حياء النساء وأسرارهن .. حكمة جدى وسيرة عنترة الهلالية ... وبيبرس ، وهوجة عرابى ، ومشية أبو قردان ، وتوتر الهدهد ،

وقفز الأرانب ، وصوت الخفافيش فى الطاحونة المهجورة ، وزحام المتسولين أمام السيد والسيدة .

● اطمئنى .. فمازالت بأنفى طيوب المساجد ، وأمام عينى الآن قدما أبى المشققة ، وديوكنا الرومية تتهادى فى صحن الدار ، وضحكاتها المتغطرسة تجلجل اذا الصمت ساد ، والفانوس الذى كان فى رمضان يصوم معى .

● يا صاحبة القلب المتاجج دوما بالشوق الى الأحباب ، لا تخافى ، لن تحرضنى البيضاء الجميلة عليك ، ولا تخشى على من دهشتى ، أنا كما عهدتنى أسلمها لله فسلميها ، خلى الآن ما بينى وبين التجربة ، لن أقطع حبلى السرى ، ولو حاولت لا ينقطع .

وجهك لا ينطمس .. ولا تعلوه كتابة أخرى غير ما كتب الاله فى الزمن الوليد .. فاطمئنى .

● هذه هى معالم « هوية » « فؤاد قنديل » .. وعســل الشمس هو أحد معالم هذه الهوية التى لا تنفصل عن واقع الأم / القرية / الوطن ...

ونأمل له مواصلة العطاء فى رحاب هذه الدائرة المتموجة فى آفاق الفن والحق والجمال .

الهـــوامش

(١) انظر فى القصة د . محمد يوسف نجم .

(٢) ص ٥٣ عسل الشمس .

(٣) انظر القصص الثلاث الأولى « امنيات بهانة » ــ عصر بهانة ــ ابن بهانة .

(٤) ص ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ عسل الشمس .

(٥) ص ٣٣ عسل الشمس .

(٦) ص ٣٤ عسل الشمس .

(٧) ص ٨٥ عسل الشمس .

(٨) ص ٨٤ عسل الشمس .

(٩) ص ١٢٤ ، ١٢٥ فن القصة د . محمد يوسف نجم .

(١٠) ص ٢٧ عسل الشمس .

(١١) ص ٤٥ عسل الشمس .

(١٢) ص ٨٥ .

(١٣) ص ٨ .

(١٤) ص ٨ .

(١٥) ص ١٣ .

(١٦) ص ٦٤ .

(١٧) ص ١٣ .

(١٨) ص ٢٠ .

(١٩) ص ١٢ ٠
(٢٠) ص ٢٨ ٠
(٢١) ص ٨٠ ٠
(٢٢) ص ٧٩ ٠
(٢٣) ص ٣٠٨ الادب وفنونه د ٠ عز الدين اسماعيل ٠
(٢٤) ص ٩٥ عسل الشمس ٠
(٢٥) ص ٥٤ ٠
(٢٦) ص ٥٤ ٠
(٢٧) ص ٨١ ٠
(٢٨) ص ٤٩ ٠
(٢٩) ص ٤٤ ٠
(٣٠) ص ١١٧ ٠

جماليات القصـــة القصيرة فى

عســـل الشمس

دكتور احمد زلط

.. يتابع الكاتب القصصى / فؤاد قنديل فى مجموعته القصصية الجديدة (عسل الشمس) خط بحثه القصصى المتميز ، يرسم لغته الفنية من داخل عناصـــر الواقع الاكثر خصـــوبة وعبقرية فى آن معا ، كما تفصح رؤيته عن انحيازه لأفكار دينامية مثلى فى المجتمع نقطة ارتكازه دوما (الذات الانسانية المعاصرة) .. لكنه لا ينفصل ابدا عن جذوره التراثية والبيئية ..

الأديب واشـــكالية المصطلح النقدى :

الاديب الناجح لا يتأثر بالمجتمع ورموزه فحسب وانما يؤثر فى المجتمع كذلك ، والفن عندئذ يغدو ادراكا للحياة وليس مجرد الوقوع فى أسر واقعها .

والكاتب القصصى / فؤاد قنديل من أصحاب النتاج الأدبى الملحوظ فى مجالى الرواية والقصة القصيرة . وقد أسهمت بيئته الاجتماعية بمعناها الواسع : ريفية وحضرية ووظيفية فى تشكيل

شخصيته الابداعية الى جانب الموهبة والثقافة وغيرها مما أوجد لدى الكاتب مزية الاحساس الاجتماعى وهو احســــاس نابض بالمراقبة الحاذقة لواقع الحياة فى خط مواز لوعى جمالى يسبر أغوار عناصرها .

اننا لا نستطيع ان نقلل من مخزون الكاتب من روافد الطبيعة حيث الريف الفطرى العبقرى ، ولا من مدد الكائنات التى تدب حول ســهول دلتا النيل ، وبخاصة أرث الكاتب عن كائنات (كفر سندنهور) من ريف بنها ... ثم اصطدامه بعد ذلك بالمدينة حيث رياح الحضارة المادية اللاهثة بقيمها ومتغيراتها .. كل ذلك أسهم فى أن يظهر أدب / فؤاد قنديل فى سياق اجتماعى من لون خاص .

انتقل بفنه القصصى الى « وظيفية » الفن فقد وظف أدبيات القص الروائى والجزئى لطرح رؤيته المعبرة عن اتجاهه الفكرى الفلسفى ولا أقول — ايديولوجيته — فهو يصدر فى اتجاهه عن رؤية واقعية معاصره تعكس الآن الشائك وتحاول تجاوزه الى عالم أفضل فهى رؤية الأديب الذى يشتجر قلمه مع سلبيات الواقع فلا يهدأ الا بمحاولة التغيير .. انه القاص الملتزم مع الآن MODE بكل الألم والأمل .

ان موقف أدب فؤاد قنديل من — الآن الحضارية المعقدة ، لا يبدو واضحا للقارىء او على استحياء وانما نستطيع كشــف مفاتيحه مع الآن الشائكة المعاصرة من خلال تأملنا — غير المقصود لانتماء الكاتب الاجتماعى واتجــاهه وأيديولوجيته ، وهى أمــور لايمكن أن تدرس فقط من كتاباته ، بل فى الأغلب أيضا من الوثائق

غير الأدبية المتعلقة بسيرته ، فالكاتب مواطن له رأى فى المسائل ذات الأهمية الاجتماعية والسياسية ، كما أن له دورا فى قضايا عصره (١) .

ولقد درج بعض النقاد على استرفاد مصطلحات القاموس السياسى فى مصطلحات النقد الأدبى ، واعتقد أن ذلك يعكس الوقوع فى اسر المعتقد الايديولوجى المسبق عند هؤلاء ، فبعضهم يسمى الواقعية المعاصرة (الآن) بالواقعية الراهنة(*) ، وذيوع المصطلح الاخير يفرغ دقة ولغة الآداء النقدى من دلالتيهما ، ومع ذلك فأدب فؤاد قنديل لا يعمد الى الخطاب القصصى فى زمن راهن لذاته ، بل يذيل قصصه بتاريخ ماضوى ومتفاوت ومتداخل أحيانا . فى ضوء ذلك وفضلا عن عوامل أخرى ستحاول كشفها هذه الدراسة يمكننا القول بأن الواقعية الآنية التى ينتمى اليها أدب فؤاد قنديل تعكس الدوائر المحيطة بالانسان والذى تنتظمه رواسب الماضى وتعقيدات الحاضر وقلق المستقبل ، وليس معنى ذلك ان الكاتب اغفل دوره الاجتماعى السياسى فى لوحاته القصصية ، ولا نستطيع أن نغفل معه كذلك جدلية العلاقة بين الأدب والسياسة واذا كنا نميل الى عدم التصنيف الايديولوجى للمبدع فى خط مساو لعدم امكانية تقنين الأدب كفن انسانى فان الواقعية النقدية او الواقعية الاشتراكية لا يظلان تحت شجرقيهما النتاج القصصى لفؤاد قنديل ، فعلى مستوى المضمون تبقى المجموعة القصصية (عسل الشمس) مرآة نقية لذات الكاتب (فليس هناك من مضمون الا وكان الانسان ذاته نقطته البؤرية)(٢) .

ان انتاج قنديل بعامة هو الواقعية بلا واقعية ، فهو لا يقف عند المحاكاة من الخارج مهما انبهر القارىء الفطرى او القارىء العام بمعطيات عناصر التشكيل الفنى .. بل يقف نتاجه عند ادراك الواقع يشخص علله ويرسم بحلمه الدواء ، ثم نحلم معه بتغيير

العوالم المتردية فى ظواهر الحياة ، ومن هنا تبدو القصة القصيرة عند فؤاد قنديل أشبه بحالة فنية تشخيصيها أمراض الآن الشائك واصبحت الأحداث التى تصنع — مع غيرها — من العناصر القصص الزاخرة بدمدمة الحياة . فالحادث المعاش محدد يتم على الأقل (على مستوى التجربة ، أما الحادث المتذكر فانه بلا حدود)(٣) .

ان وصف ادب كاتبنا بالواقعية الآنية يسبره المغزى الذى طرحه فى مبنى ومغزى قصـــص المجمـــوعة .. اننا لا نعيد الى الأذهان ماهية الفن ، لكننا نؤكد فى الشعور الجمعى مسألة أن يكون الفن مرآة للحياة وادراك كنهها ، وفؤاد قنديل ينهل من أرض الواقع ويصعد فى الفلك الشـــائك يرصـــد ويتأمل ويتألم ويحلم ويؤمن فى درجات شبه متســـاوية — ادواته كاميرا لاقطة طيعة بالشعور الفياض ومعبره بالأفكار الجسورة وتلك الواقعية سـبق أن أوما اليها جورج لوكاتش فيذكر :

واذا كان الكتاب الواقعيون يتعاطفون مع التجارب المعاصرة التى تحفزهم الى توسيع مجال الواقعية ، فهذا لأنهم يودون أن يجدوا وسائل جديدة للتعامل مع مولد الموضوعات المعاصرة)(٤) .

ظواهر فنية وأسلوبية :

أن ما وراء نصوص فؤاد قنديل مقدرة على مستويين هما :

★ البناء السطحى الشكلى .

★ البناء الفكرى العميـــق .

وهو فى الحالتين ليس القاص الواعظ أو الصاخب الثائر وانما صاحب الرؤية الواعية والأدوات التشكيلية الناضـــجة والنظرة

المتفاعلة مع هم الجماعة وعلى الأخص القاعدة الكادحة منها .. أن كاتبنا يلتقط بعض عناصر الواقـــع على تنوع روافـــده وتباين تياراته ويحاول اقامة جسور مستقبلية لمعادلة الحلم الممكن .. أجل تنبث ـــ نادرا ـــ فى ثنايا القصص عبارات التمرد على ما هو كائن ولكنها على أية حـــال ليست الهتاف الحزبى المكشـــوف ، أو الطرح الفكرى الجموح وانما ادبه فى معظمه قنطرة جميلة يعبر فوقها المتلقى الى مرافىء الأمان .. أمان (الانسـان) من سطوة المطاردين تارة وفى سبيل أحلام المكدوحين تارة أخـــرى . وقـــد يسأل سائل هل يحترز الكاتب فى طرحه السياسى لزمن قصص المجموعة ؟ .. ونجيب من فورنا :

ان مهمة الفنان هنا تختلف فى طبيعتها عن مهمة السياسى ـــ وان كنا لا نفصل بينهما فصل التعارض ـــ غير ان الذى يعنينا مدى نجاح الفنان القاص فؤاد قنديل فى ابلاغ رسالته المحملة بوهج الابداع ووميض الفكر .

والمرجح أن رسائله تلك تصل الى وجدانات القراء فى سهولة فنية بلا خطاب سياسى مباشر أو جدل ـــ فكرى ممقوت ، لأنه وفق فى اختيار عناصر ورموز الواقع وأعاد صياغتها فى لحمة الشخصيات والفـكرة القصصـية الممتعة والرامزة .. القـــارىء لمجموعـــة « عسل الشمس » يراها شفافة كصفحة المياه عند المنبع ، لكنه يكتشـــف بعد حين عمق الماء الذى يعكس الواقـــع الآنى عنـــد المصب ، ذلك أن الكاتب حمل الأمواه ثورة الموج واودع فى مخيلة القراء حلم التغير الأفضل .. هناك .

والزمن عند فؤاد قنديل يلتحم مع المكان والأبطال كمحاور رئيسية تلهب الشـــعور الجمعى للواقع الآنى بكل ما ينضح به من هموم وقهر وسنحاول فيما يلى استقراء الظواهر الفنية والأسلوبية فى (عســـل الشمس) :

(١) فى دلالة العنوان والمستوى القرائى :

من اللافت للنظر دقة اختيار الكاتب للعنوان ، فمن بين قصص المجموعة نجد عسل الشمس تنبئنا بالمعادل الموضوعى من حيث التغيير .. أما العسل فحلاوة الأمل وشهد الخير الآتى واستقراؤنا المحتوى / الدلالة فمن داخلنا تتشكل مع الشمس — الثورة .. الشمس قوة الطاقة الكامنة فى انسان العصر الحالم باشراقة لقصص المجموعة : نلحظ أول ما نلحظ وجود مستويين من القراءة .

احدهما : قراءة اولية شكلية تمتعنا ببنيتها المعمارية واللغوية.

ثانيهما : القراءة الجمالية الواعية ، ونلمسها من خلال تآزر الشكل مع المضمون ، ولنا أن نعضد ما ذهبنا اليه من رأى « رينيه ويليك » و «اوستين وارين » فى نظرية الأدب ومنه قولهما : يجب على الأدب دائما أن يكون ممتعا ، يجب عليه كذلك أن يمتلك بنيه وهدفا جماليا وتلاحما مفعولا مع الحياة(٥) وفؤاد قنديل تحمله موهبته على بساط القص الشاعرى فتجىء بنيته السردية اشبه ما تكون بحالة فنية معجونة بالانسانية .. ويا للدهشة تطير تلك الحالة فوق سماوات الواقع بلا وقعية ، لأنه استعان بمفردات التشكيل الفنى — التى احسبها — تامة وراقية مما اسلم جمهرة القراء الى قراءة تتسم بالسهولة الفنية .

(٢) شاعرية التشكيل اللغوى :

يمثل التشكيل اللغوى فى المجموعة دعامة بارزة من دعامات التشكيل الفنى عند الكاتب ، فالأداء اللغوى نلحظه عنده كأسلوب مميز يتسم بالشاعرية البسيطة غير المحلقة والتيسير اللغوى

المحافظ على صيرورة اللغة ، فالجمل والتراكيب غير ملغزة او معتمة لا حوشية او مستغربة ، والشاعرية القصصية تمتع وتدرك دونما هروب علنى الى عالم القصيدة . واذا كان التجريب فى الشعر الحر يصف القصيدة المدورة بقصيدة النثر فان القصة — احيانا — قليلة تبدو فى بعض لوحات فؤاد قنديل القصصية ، وهى مشحونة غالبا بطاقة مؤثرة فالعناصر المكونة للغة القص عناصر آسرة .. تتسلل الى القارىء فى رهافة ويسر لكونها خالية من الشوائب والتعقيدات فتجىء حلوة الايقاع بسيطة التركيب .

ولست هنا أول من يقوم بأوجه التماثل بين القصة القصيرة والقصيدة ، ولكنى الفيت بدرجة ما قد تكون محدودة بين بعض قصص فؤاد قنديل وهذا الجانب الشاعرى من حيث فنية التوازى بينهما . فالقصة القصيرة تشبه القصيدة الغنائية : كلتاهما محكومة بشيئين ، بالبؤرة الشعورية التى تنمو احداها حولها ، وبطول مهما يمتد فانه لا يتجاوز مقدارا تحتمه وتقرره دورات تقف به عند حد ، ثم تختلف كلتاها فى عدا ذلك ولهذا فان مقتل القصة القصيرة : ان تفلت من يد كاتبها فتتحول الى قصيدة فى مستوى التعبير ونوع التصوير والسياق ، وعند ذلك تفقد خصائصها التى تكفل لها استقلاليتها(٦) .

وأضيف الى ذلك من زعمى أن لغة فؤاد قنديل فى هذا الجانب انعكاس أمين لشخصية فنان مطبوع ينحاز الى الخير بدرجة كبيرة .. ومعجمه النثرى يعكس النقاء والوضوح فى الاسلوب والشخصية الأدبية ...

ان اللغة الشاعرية القصصية المزوجة بالحس الشعبى تأخذ أبعادا جمالية مشحونة بالمتعة الفنية والوعى الفكرى ، وهى لا تظهر كالنقوش فوق سطح نسيج العمل القصصى وانما تنساب فى كليته لغة محلقة لكنها بسيطة فى آن واحد وبين أيدينا شواهد

ننتخبها من ابداع القاص اوردها تصصه ، لناخذ على سبيل المثال من قصته « ابن بهانة » : ص ٤٢ ٠

ما الذي يمكن أن يفعله ليختفي هذا الحذاء من الوجود ؟ المشكلة الوحيدة الآن في العالم كله في هذا الحذاء الذي يسكن بالضبط فوق رأسه .. كيف يبعده عنه .. عاد جلال ينظر محتشدا بالسخط في عيون الجالسين ، كانوا يرمقونه والحذاء .. كانوا لا شك يفكرون فيه والحذاء ، كانوا لا شك يتصـــــورونه دائما والحذاء .. كان هو في عيونهم دائما والحذاء .

تصور انهم ينتظرون قراره ليثأر لكرامته .. عاد ينظر اليهم فهربت عيـونهم الى لا شيء ٠٠ أحس أن الحذاء يهبط تدريجيا ويلمس رأســه .. اندلعت في رأسه النار .. بدأ شعره يبيض .. شعرة .. شعرة .. هبط الحذاء .. نفذ من جلدة رأسه الى جمجمته .. حفر فيها حفرة تكفيه .. وأصل هبوطه الى المخ .. ضغط .. أظلم الكون ولم يعد جلال يرى شيئا او يسمع أو يجيب على كلمة .

غاص الحذاء فيما وراء عينيه٠٠ تحت خديه، وبلغ شدقيه واطل من فمه لحظة ثم تابع الطريق الى رقبته واستقر في صدره .. كل فردة في جنب . ضـــغط على رئتيه وقلبــه وكبده .. فقع مرارته .. حاول جلال أن يتنفس أو يبتلع ريقه فلم يفلح .

انظر كذلك الى اللغة الوصفية ، اذ يصف الواقع بالادانة في جمال قريب المأخذ على السنة الجنود البسطاء الذين يضـــطرون لركوب الصعب او ركوب سطح القطار : ص ٣٩ .

توالى قدوم الركاب وتعالت النداءات .. وبلغته دقات على سطح القطار فادرك أن الجنود وصلوا . واندفعوا نحو

أماكنهم المفضلة .. كان جلال بحسب الأقرب وقت أنهم هاربون من الكمسارى .. أقسم له التهامى زميله أن هؤلاء الجنود معهم تذاكر ونقود لكنهم يفضلون الجلوس فى الخلاء بعيدا عن الزحام ، وحيث الهواء يصافح وجوههم والدنيا كلها مبسوطة أمامهم .. السماء والأرض والخضرة والبيوت المبعثرة وسط المزارع .. قضبان الحديد .. منظر القطارات القادمة وهى تكاد تدهم القطار الذى يمتطوه .. وكما يقول التهامى :

– يكفى شعورهم أنهم فوق ظهر القطار .

فالأسلوب هنا يتحول فى مستواه اللفظى من الكلمات العامة المطلقة الى كلمات الدالة على معنى محدد والموحية بانفعال خاص ، كما تحول الراوى الذى يذيع القصة فى مستوى انفعالى واحد الى عديد من الشخصيات الحاضرة والغائبة والمخاطبة ، والتى تتلون نغمات كلماتها وفق نفسياتها المتباينة واحوالها المتغيرة(٧) . حتى وهو فى معمعة الغربة .. من روما تتنازعه بلاده بكل رموزها الباقية الماثلة فى وجدانه وعقله .. يقول فى قصته الطويلة (ليلة يهودية) : (انظر ص ٩٩ وآخر المجموعة) .

انه كما ألفينا المطارد فى الغربة ليقع فى أسر الجاسوسية .. هيهات نراه يلوذ بقيمه الروحية الشرقية يدفع شراك سعار الجنس أو اباحية الغربة رأينا كذلك أن فارس الأداء اللغوى عند الكاتب سهولة فنية يقدمها استرفاده للحس الشعبى المعجون بقاع المجتمع وجذوره الأصيلة وهذا الاتكاء المشروع لاسترفاد الأدب الشعبى بأمثاله وأقواله الحكيمة وجبه وصفية لا تلذ فحسب وانما نحس بذات الكاتب متحركة فى أحرف الأساليب ، فهى ذات الكاتب التى لا نراها ، لأنها معجونة فى لحمة الأداء اللغوى (٨) .

ان توظيف الكاتب لمعطيات الأدب الشعبى من ماثورات قولية أدت دورها دون تزيد فى عناصر التشكيل الفنى سواء فى بنية السرد او نسيج الحوار او على السنة الشخصيات أو حدثنا بها الكاتب غير مرة ، كما وضعها القاص فى موضعها اللائق ، وهنا نحن نورد منتجات منها : ـ ماحدش فاضى لحد ـ الدنيا من غير تعب مالهاش طعم ـ بكره تفرج ـ ربنا يسترها النهارده ـ قاعد رجل جوه ورجل بره ـ يا ما أنت كريم يارب ـ يقطع ويوصل ـ حكمتك يارب ـ يموت الزمار وصباعه بيلعب ـ الله يخرب بيتك يا بعيد ـ انت فاكر نفسك فى بيتك ـ وبعدها معاك ـ الطم .. وغيرها .. واذا كانت مثل تلك الأقوال الماثورة قد لعبت دورها فى نسق البناء اللغوى القصصى فاننا وجدناها أحيانا كثيرة الجواب المباشر عن اسئلة الواقع تارة او مطعمه بالنزعة الدينية المؤمنة تارة اخرى ، وقد عمد الكاتب الى الدورين معا فى تلك الناحية .

وتكشف لنا فنية الكاتب العالية فى سائر قصص المجموعة عن مدى نجاحه فى الخـــروج من مازق الازدواج اللغوى فالحواريات مطعمة بالعامية السليمة المستعملة .

وهذا التطعيم اكسب لغة الحوار حيوية الواقع ونبضه ـ اننا فى بنية السرد لا نعثر كذلك على أدنى اسفاف لغوى أو تعقيد له ، فلم تحمل لغة القصص بألفاظ وتراكيب صعبة او غريبة الاستعمال، ان تطعيم الفصحى بالعامية جمل السرد من ناحية ، وأفاد المتلقى بتلك السهولة الفنية المشروعة من ناحية أخـــرى ، ولنتأمل عدة نماذج حول تلك الجزئية فى اكثر من موضع من المجموعة :

ـ أحملك للشمس يا خاله ؟ .. مازال لها فى الدنيا عمر ـ أخذت نجمـــة وعشره على عشره وغيرها (انظر على ســبيل المثال الصفحات ٥٣ ـ ٥٤ ـ ٩٢ .

وكنا نود لو خفف القاص فعل الأمر (ابعث) فى نهاية ص ٢٤ من مقولته : ـ ابعث لى العيال بعد المغرب ٠ لأن الثاء فى الفعـل تتحول الى تاء ، أيضـا ايراد الكاتب للفظة (وقيد / وقود) ففى ص ٢١ يقول فى فصاحة العامية : قومى هاتى وقيد ٠ و فى ص ٢٢ يقول :

دنت بهانة من الفرن لتطمئن على الوقود ٠

ومهما يكن من أمر الشك فى دقة صحة (وقيد) برغم سلامتها وجذرها القاموسى (انظر اللسان مادة وقى) لأن الاستعمال الذى أورده الكاتب بعد فعلى الأمر من العـامية (قومى ، هاتى) يؤكد الاستعمال (وقيد) بنطقها ورسمها على لسان الشخصية (وقيد) ـ بكسر القاف وسكون الدال أما الأصل القاموسى فهو (وقيدا) ومما لا شك فيه أن الاستعمال الثانى أتم وأصح نطقا واستعمالا وقاموسا لاعتبار الوقود مصـــدر الحطب (النار) ٠ ومما أعجبنى هذه اللغة الحوارية القصيرة : ـ أم ـ الحقى يام (**) ص ٢٣ انها تذكرنا بمعمل صوتيات الحياة النظرية فى جذورها الاملائى ونطقها الآداتى ٠ وتتأكد نظرتى عن الوعى بالتشكيل اللغوى عند الكاتب من تكرار التنبيه على استعمال اللغة الاشارية / الحسية بحيث نكاد نراها ونسمعها فى آن واحد ، انظر هذه الحوارية وهو يكثف مكيدة زوجة الأبن ٠

قصة (عسل الشمس) :

ـــ جيل مجنون ٠ هل يعقل أن ألقى للبط خرزات السبحة ؟ ٠٠

صحيح أن رؤيتها بالعين مضطربة أو ربما معدومة لكنها تستطيع أن تتعرف على الأشياء باللمس اذا امسكتها (ص ٥٢) أيضا كنا نرى مع القاص أن يبث الحوار الذى أورده قصته (الحل الأخير) بأسلوب أقل فصاحة اذ لسـان الطفل أعجز من أن يتابع المراجعة الحوارية ، لأن جهازه العضوى اللغوى لم يكتمل بعد ، يقول الكاتب (ص ٧٤) ٠

ــ أقصد الا تحضر الحلوى .

ــ انا اذا قلت كلمة فلابد ان انفذها .. اطمئنى .

ــ الانك كبير ؟

ــ هــه ..

ــ لأنك كبير .. اليس كذلك ؟

ــ كل انسان يجب أن يفى بوعده .. هيا .. أذهبى ..

ــ متى اكبر يا أبى ؟

ــ لمــاذا ؟

ــ كى افعل ما أريد ..

ــ هل أردت شيئا ولم تحصلى عليه ؟

ــ اظن .. احيانا ..

ــ مثــــل ..

ــ الآن لا ادرى .. حين اتذكر شيئا سأقول لك .

ــ لا تشغلى بالك الآن .. هيا اذهبى .

(٣) جماليــات الوعى بالوصــف :

سمة فنية اخرى يشعر بها القارىء وهى الوعى بجماليات الوصف ، سواء فى رسم الصورة المخيلة او اللوحة الوصفية فى خط مواز للقيمة التعبيرية الملازمة لها . واذا كان « هارولد لى » قد قال (ان تذوق الجمال أفضل من فهمه)(٩) واتفقت معه « كيت جوردون » بأن جماليات الإنسان تساعدنا على استيضاح أذواقنا والشعور بها عن وعى(١٠) ، فان زهير بن سـلمى سبقهما فى معلقته حين قال :

ان الرؤية المدركة او الوعى Wareness المدرك تؤازره العناصر الدالة من معطيات الحسية كالأصوات والألوان وغيرها من العناصـــر التى ينتظمـــها الانتباه العاقل فى ذهنية الكاتب ، انها تتحول فى معظم قصص المجموعة الى لوحات وصفية نابضـــــة مشبعة بشحنات فكرية لا تظهر فى شكل خطاب مباشر الا فى القليل النادر ، انظر على سبيل المثال قوله : « كبار الباعة لا يحملن ولذلك هما . فعرباتهم موجودة والعسكرى الملعون لا يقترب منها ، ص ٨ أو قوله وهو يحترز ويعلق بهامش ص ٢٦ :

« هو واثق تماما ان المتظاهرين فى كل انحاء العالم وخاصة فى مصـــر قبضـــوا مبالغ لقاء هتافاتهم التى لا يفهمون معناها ولا يقصدونها ، كما يكشف عن موقفه الفكرى على لسان بطل قصته (ليلة يهودية) فيذكر :

« عادت صورة الأصلع ذى الوجه المستدير تهاجمنى ، وقد بدأ وراءه بكل غلظة مبنى الحكومة الفاشية .. تذكرت من جديد حوادث اعتداء اليهود على بعض الشخصيات العربية ــ الحرب ــ السادات ومعــه الطفــل الايرانى والايطاليين الذين يتفرجون على صورة السادات فى التليفزيون وعند باعة الصحف » ص ١٠٨ .

فالوعى الجمالى تعبيراً باللغة او رسما بالصورة الفنية ينبثان عن رؤية الكاتب حين يلجأ الى الوصف برسم الصورة (الذهن / أدبية) وبرغم تنوع تلك الصورة فانها تنوب عن فكرته أو تشير الى غير مرئى أو تنعكس عليها مرايا الواقع بحيث نكاد نتذوقها ونقدرها ناطقة برؤية الكاتب « ان ما يعطى الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط بالاحساس ،

وتاتى فاعلية الصورة من كونها (بقية) و (تمثيلا للاحساس) ، اى انها معرفة تصورية Concaptual تقوم على ادراك عال للمعطيات الحسية عند الكاتب وبخاصة حاستى السمع والبصر .

اسمع وانظر معى قوله فى قصته الأولى (امنيات بهانة) :

علمت نفسها ان تجلس والقفة لاتزال على راسها دون معاونة . هبطت اولا على ركبتيها كالجمل ، وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلى ، ثم سحبت ساقا من تحتها فأصبحت امامها وسحبت الأخرى وربعت ، ثم وضعت الرضيع فى حجرها ، فألقمت الثدى من فمه .. ضرب الهواء بيديه بحثا عنه .. اهملته الى ان انزلت القفة بيديها الاثنتين . وضعتها امامها وكشفت عما بها .. ردت الملهوف الى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته . ضمته فى حنان اليها وسرعان ما عثر بالثدى واطمأن حين استقر راسه على قلبها الواجف . (ص ١٢ — ١٣) .

وقوله فى قصة (ابن بهانة) :

فمنذ اسابيع لم يحظ بكرسى فى هذا اليوم المشهود ، تسلل اليه شعور بالرضا لانه وجد كرسيا ، وهذا معناه ان الزحام لن يسحقه ، ولن يضطر للشجار مع الضاغطين عليه .

قد يميل عليه راكب .. ليست مشكلة ، ويدخل بين فخذيه راكب .. ليست مشكلة .. وقد يحمل حقيبة ثقيلة سلمتها له راكبة لا تجد لها ولا للحقيبة مكانا فوق الأرفف او تحت الأقدام .. ليست مشكلة مع أنه متوجس منها لأنه لا يعرف ماذا بها . (ص ٣٨) .

أيضا تنساب تلك الصور (الذهن/ادبية) الراقية فى مواضع متنوعة من بين قصص المجموعة تأمل معى تصوير القاص « فؤاد قنديل » للحمير الرامزة فى قصته (وقائع المشهد المثير) :

« لم أستطع الاختباء بقاع نفسى طويلا ، جذبنى الحدث التعس رغم الاضـــطراب والارتبـــاك والتداخـــل والضـــرب والجنون الذى شـــمل الجميع فقد بدت الحمير متداخـــلة وملتحمة وممتزجة ، كائن واحد يتدحرج وتتلاطم أجزاؤه .. كانت متعانقة فى رضا وصبر .. تتراءى على ملامحها ظلال اليقين ، والعيون بحيرات ساكنة يتراقص على ســـطحها الأمل فى الفرج القريب » ص ٨٤ .

وانظر كذلك لدقة عدسته السمعبصرية الواعية وهو يصف بهانة فى أول قصص المجموعة :

« الأفق يضيق والسماء معتمة ، الضباب كثيف وقطرات الندى تطير وتسقط على كل شىء ، وهى ماضية لا تعبأ ، تشق الحجب فى ردائها الأسود ، ص ٧ ، والبرد قارس يصفع معالم الوجه الجاد ، والعينان المتطلعتان للمدى المبهم يترقرق فيهما الدمع . قنوات صغيرة من العرق تنحدر على أخاديد الرقبة المتصلبة ثم تذوب فيما بين الثوب والجسد » ص ٨ .

وهذا الملمح الجمالى فى الوصف المدرك يسير مع الكاتب من البداية الى النهاية .. يقول فى افتتاحية المجموعة من قصته (أمنيات بهانة) :

(... الرضيع بفمه وقبضته وعدد من الأظافر الناعمة يتشبث بالثدى الذى يشبه بالونة فرغت من الهواء) ص ٧ . فطفل المهد يحتاج الى الاشباع الفسيولوجى .. لكن .. هيهات فالأم عاجزة عن ضمور / فقر الثدى ذاته : خواء .. خور .. بالونة فارغة .

.. جانب آخر يعمد اليه كاتبنا وهو « المفارقة » وتبدو فى المقابلة بين الشىء ونقيضه : (كبار الباعة ــ صغار الباعة) ، (كبار) الضباط / صغار الجنود) ، (الحرب / السلام) ، (الرأس المفكرة / الرأس الفارغة) ، (على اليسار مبان عتيقة / على اليمين مبنى وقور) ، (لست ملكا لنفسى / أننى أملك الظروف بدرجة كبيرة) ، مبنى للثقافة وفى ظهره مبنى مباحث أمن الدولة) . وغيرها من المفارقات التى اقتربت من السخرية اللاذعة أحيانا ، او الفنية المشروعة احيانا كثيرة . وهذه العمدية الفنية فى قصص المجموعة بمثابة طرح فكرى ، او رموز شـــفافة تعلن دائما عن انحياز الكاتب مع هموم طوائف المجتمع وعلى الأخص جـــدا هم الطبقات الدنيا فى قاع المجتمع .

ويصـــل فؤاد قنديل الى ذروة تفوقه الفنى فى دقة رســم شخصيات قصصه ، بحيث دفعها فى لحمة البناء القصصى وتركها تفصح عن مكنونها عن طريق نقش ملامحها النفسية والجسمية ، ولم يشأ أن يحدثنا عنها مباشرة ، بل تركها تصنع مع عناصر أخرى أحداث قصص المجموعة فالشخصية الأساسية (بهانة) بطلة محورية ايجابية للقصص الثلاث الأولى وقد وفق الكاتب فى رسم شخصيتها رسما دوريا فى تجويد فنى يحسد عليه ، ولم ينس أبدا ان يجعلنا نتعاطف مع بهانة وغيرها من شـــخصيات قصـــص المجموعة ، ذلك لأن الايمان العميق بالله وفى حس دينى عميق طبع فى ضمائرنا وعقولنا بلا أدنى صراخ .. يقول الكاتب :

« وحدها تزرع ربع فدان .. أجرته بنفسها .. وتبيع بنفسها محصوله الذى لا يكفى مع مرتب الرجل كى يأكل أولادها ويلبسون كما تتمنى لهم .. ولكنها دائما لا تدرى لماذا تحس أن الله يرقبها هى بالذات ولن ينساها ص ١١ .

ونلاحظ الحاح الكاتب على مزج الشخصية الكادحة بالعمل الدءوب المزوج بالايمان . وكنا نأمل لو حسم الأستاذ / فؤاد قنديل نتيجة ما آلت اليه شخصية « بهانة » بطلة قصصه الجزئية الثلاث الأولى وهى نهاية لا تروق لمعظم من تعـاطف معها ، فالثمـار المرجوة لها من الكفاح لا تغنى ولا تسمن من جوع لقد حصـدت الانكسار والتيه والمرارة مع سطوة التاجر الأتوى ببطشه وادائه : عسكرى السوق انظر ص ١٥ واعتقد ان ذلك اضعف من نهاية القصة ، خاصة وأن شخصيات القاص فى مجملها ايجابية فاعلة ، فلو تركها فى النهاية مفتوحة Open Ended لكان ذلك افضل اذ الطبقات المكافحة تتطلع الى الفوز فى النهاية .. ايضا مما أضعف الى حد ما من فنية البناء القصصى عند الكاتب (التهميش المفصل) بقصة « عصر بهانة » حيث تكرر غير مرة بتفصيل متخيل تارة او فى ادراك عاقل تارة اخرى وهو تهميش اشبه بتعليقات المؤرخين أو البحاث او رجال الاعلام .. واعتقد أن القصة القصيرة ببنيتها ومضمونها لا تحتمل ذلك التعليق الهامشى .

ولو تركنا تلك الملاحظة(**) الى جانب مضىء من الجوانب المضـيئة فى (عسـل الشمس) سنتقابل مع شخصية الرقيب الأسطورى « محفوظ » رقيب الشرطة وادارة السلطة فى قمع المظاهرات ، ولشد ما اعجبنى فى رسم الكاتب لشخصية البعد الانسانى فى مصريته الأصيلة وقلبه الأخضر كقلب الدلتا وكنت أود فى قصة (ليلة يهودية) أن ادرك المغزى وراء سخرية الكاتب

من مشهد اعادة افتتاح قناة السويس للملاحة عام ١٩٧٥ (انظر ص ١٠٠) .. ومع ذلك أسجل اعجابى برؤيته الجمالية الوصـــفية اذ يتغزل ويومىء الى حسناء روما اللعوب فيقول :

« لو حكمت شعبا لعبدها باكثر مما تعبد الشعوب المختلفة حكامها » ص ١٠٤ كذلك اعجب ويعجب القراء معى فى دقة الوصف المحمل بالدلالة العميقة فى قصته (ابن بهانة) فنذكر :

« نظر الى الناس .. كانوا كلهم متجهمين والعربة كالنفق والاضاءة شاحبة والقطار يجرى ويدمدم والحياة كلها مستسلمة .. ولكن لا أحد فى مثل وجهه .. تطلع من جـديد الى قدره المعلق والمستعد للهبوط المفاجىء الدقيق على أم رأسه .. الحذاء مسنون وشرس ومستبد فى سيطرته على الموقف » ص ٤٣ .

ونظرة فاحصة الى الفاظ مثل : (مستسلمة ، وجهه ، تطلع ، قدره ، مستبد ، سيطرة) سنكتشف فى يسر كيف أقام الكاتب جسورا معادلة لجماليات الوعى بالوصف ، فالبناء اللغوى معجون بالشاعرية وأنغام الفكر الدلالى فى آن معا .

ونلتفت الى آخر نقطة مضيئة فى جماليات الوعى بالوصف ومغزاه الدلالى من خـلال اثباتنا لحوارية مكثفة ومهمة من قصته (ليلة يهودية) يقول القاص :

ــ هل هذه الفتاة يهودية ؟ ..
ــ ولماذا لا تكون .. ما دخل ديانتها فى جسدها وجمالها ..
ــ الصهاينة غيروا فكرتنا تماما عن اليهودية بوصفها دين .
ــ توقعت أن يكون لجسدها رائحة منفرة .

هل حقا سيسلم نفسه لكل هذا الجمال الموغل فى الوحشية ؟ . (انظر ص ١٢٣ — ١٢٤) .

أما بعد ..

فقد لاحظنا فى مجموعة (عسل الشمس) وجود رابطة حميمة — لا على مستوى الشكل — بين قصص : أمنيات بهانة ، عصر بهانة ، ابن بهانة وقدمها الكاتب فى الثلث الأول من المجموعة بتذييل متفاوت يؤرخ لزمن كل منها دونما ترتيب ومع ذلك فهى الانموذج المثالى للرابطة الحميمة بين أفكارها من جانب والوظيفة الكفاحية للأدب من جانب آخر . وازعم أنه يمكن اعادة تبويبها مرة أخرى فى طبعة ثانية على النحو التالى : أمنيات بهانة ، ابن بهانة ، عصر بهانة ، وهذا التسلسل الذى تتبدى فيه الوظيفة الكفاحية متناغمة متدرجة ، ايضا يتآزر ذلك مع الوظيفة الكفاحية للأدب حيث أنه يمكن أن يتجه نحو تحقيق الأهداف السياسية والاجتماعية للمجتمع)(١٢) وخصوصاً تلك الفترة الزمنية الحاسمة من التاريخ المصرى المعاصر (٧٩ — ١٩٨٧) وهى تواكب زمن ابداع قصص المجموعة .

لقد حاولت الدراسة أن تفيد من خصوبة أدب الفنان/فؤاد قنديل وتميزه ، الذى يجمع — فيما رأيناه — عن قرب بين الأصالة والفطرية والعصرية .. فى ضوء ذلك طوف اجتهادى مع عالمه القصصى أبحث عن الانسان وعلاقته بالوطن بكل رموزه والحياة فى شتى صورها .. وفى العسل المر .. والشهد الآتى .. فى الشمس المحرقة ..

كما آب القاص من روما — بعد أن أودع قصته «ليلة يهودية» رؤيته ففى القصة جماع ما استهدفه .. يقول الكاتب :

أيتها القرية الطيبة .. يا اطيب قرى العالم .. ارجو أن تصرفى عنى الآن تذكاراتك الأثيرة .. اطمئنى فمنقوش فى صدرى الى الأبـد عرق حواريك المظلمة وصفصافتى وأرضـــنا الصغيرة والبهائم واكوام السباخ والطيور الوديعة والأشجار الحنون .. حصى السيجة وزفة المولد والعيش السخن ومقام سيدى ابو نوار .

اطمئنى .. فما زالت بأنفى طيوب المساجد وأمام عينى قدما ابى المشققة ، وديوكنا الرومية تتهادى فى صحن الدار وضحكاتها المتغطرسة تجلجل اذا الصمت ســـاد .. والفانوس الذى كان فى رمضان يصوم معى)(١٣) .

تحياتى للكاتب المبدع الأستاذ / فؤاد قنديل وأمنياتى بدوام التوهج ومواصلة الابداع ليضيف الى حسابه فى بنك القراء أرصدة قصصية تزدان بها المكتبة العربية المعاصرة .

الغندورة وسحر الرموز الطائرة

عزازى على عزازى

- ١ -

اذن فأنت تخدعنا ، كنت تخدعنا عندما أخرجت لنا السقف ثم الناب الأزرق . كنت تشتت انتباهنا ، وكنت تتظـــاهر امامنا بالتواضـــع والبســـاطة ، لكنك كنت تعرف يقينا الطريق الذى تسير فيه ، وكنت تعرف يقينا الهدف الذى تسعى الى تحقيقه حتى بعد سنين طوال ، أنت كاتب متسق مع نفسك ، ورغم ثيابك الأنيقة وسلوكك الأنيق ، فأنت رغم ذلك رجل فلاح لأنك لا تكتب الا عن الفلاح وحياته ، حتى وان كان فلاحا فى المدينة ، او انت رجل فلاح رغم أنك تتظاهر بأنك تكتب عن الفلاح والقرية .

مهما تعاظمت الأمور والأحداث فى ابداعاتك ، فهى ترتدى أبسط الثياب ، حتى انها انطوت على أخطر الأفكار وأجمل الصور ، حتى لو اقتصرت الخلفيات على ضرورات الحياة البشـــرية او المكانية فى حدها الأدنى . تماما كما يفعل الدكتور عبد الغفار مكاوى أستاذ الفلسفة الذى يحدثنا عن الفلسفة من خلال دموعه وابتسامته الرقيقة ، فلا نشعر بغلظتها وجفافها ، انما يقدمها لنا فى يســـر

وبساطة ، فنجد انفسنا نحب الفلسفة ونبكى من اجلها وفى سبيلها دون أن يدعى الدكتور مكاوى فضلا او ميزة . هكذا أنت .. فأنت خريج فلسفة ، فأين تعلمت أن تخفى الرؤية الفلسفية لتصـــور لنا العالم حدوتة بلا تعقيد وفضاء متسع بلا حدود ، يسرح فيه الخيال وتمور فيه العاطفة ؟

نحن قوم فقراء الى المشاعر ، فليس لدينا قوت لوجداننا وأرواحنا . ان المبدع الحقيقى هو الذى يطعمنا كفافنا اذا كان حقيقياً وصادقا مع نفسه أولا . والمبدع الحقيقى لا يدرك بعمله الذى يرتدى ثوب التواضع متخفيا ، انه يتحول الى عنصر من العناصر التى تساعد فى تغييرنا وتغيير مجتمعنا وظروفه التى تحيط بنا نحن البشر ، فالأفكار تصل مهما ضاقت مساراتها .

نحن فى حاجة الى الخبز والشراب ، لكننا فى أشد الحاجة الى الصـــدق والأحلام . الأحلام الخصـــبة التى من خلالها نقاوم شـــراسة الواقع اذا ما كشف عن أنيابه . فلتوقظ أحلامنا القديمة المنسية فى التماثيل المدفونة والمهجورة ، ولتوقظ أســـاطيرنا التى غطتها الأحداث الجسام وغبار السنين .

– ٢ –

تهتم الحكاية الخرافية بالمتعة الفطـــرية فى تصـــوير الأمور الخارقة للعادة . وأنت لا تعتقد مثلى أن الخيال هو المصدر الوحيد للحكاية الخرافية ، لأنها تصور مدركات غير حسية ، غير ممسوكة، ولا واقعية أيضا ، فالحياة تنطوى على أسرار غامضة أشد الغموض مهما تطورت أدواتنا العلمية والادراكية . واذا قلت ان الحكاية الخرافية تصور مدركات غير حسية ، فهذا يعنى أن ثمة واقعا غير مرئى مدسوسا فى الكيان الواقعى المحيط .

اذن فليس بالضرورة أن يربط واقع المبدع بالمرئى والمعلوم والمتوقع .. وهذا ما جعل كل شىء وكل كائن — فى الابداع — يتحدث عن نفسه ، ويتكلم ويعيش كما يعيش الكائن الحى ومثاله الأعلى الانسان . ولعلك تتذكر ما قالته ناتالى ساروت فى دفاعها عن (أوجه الواقعية) عندما قالت ما معناه : ان المجهول واللامرئى هو ما يراه المبدع بمفرده ، وما يبدو له انه أول من يستطيع رصده .. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه ، مستلزما طرائق وأشكال جديدة ليكشف عن نفسه (الواقع) .

عندك يا روح روح محبات تتحول الحكاية الى أسطورة ، ولو لم تنتشر بين الناس وتسود حياتهم وتؤثر فيها لقلت لك أنها خرافة .. أسطورة تبزغ وسط الناس وحياتهم . تبدأ من الصغير والمهمش والمعتاد . وكم تحتوى كلمة المعتاد من تفاصيل طويلة لا نهاية لها عن حياة الانسان ووضعه الاجتماعى وأفراحه وتطلعاته واحباطاته .

وكنت واعيا وأنت تتطلع الى الفراغ من حولك بأنك لست فى حاجة الى أثاثات فخمة وأشخاص فخيمين فالأسطورة تخلق من حكايا البشر ورؤاهم ، وهى ابنة شرعية من أفكارهم وأحاسيسهم ومخاوفهم ومكبوتاتهم . وأنت لا تضىء لنا النور الأحمر انذارا بحدث جلل ، لأن الأحداث الكبيرة فى نظرك ليست كبيرة الا عندما نحس بالدهشة والتوقف ، وان كنت تحاول أن تلبس المدهش ثوب العادى ، فى نفس الوقت الذى يسير فيه مع الناس فى الطرقات والحوارى . وأنت لا تغفل أبدا هذه الأرض ، فأنت مهما جمحت بك الرؤى تظل حريصا على الالتصاق بها ، بالأرض ، بالطبيعة التى نعيش فيها ومن خلالها . فهى حضانة الطبائع والعادات ، وهى الشىء الجميل الذى نتطلع أليه عندما ندرك قيمة الجمال .

لا تنسى أبدا وأنت تتابع بعدستك الغريب والمدهش أن تظهر لنا حقيقة المكان وتفاصيله ومشاكله واشكالياته . فالحقيقة لا تغنى عن المدهش ، وقد تكون الحقيقة فى حد ذاتها مدهشة !

كأنك تقول لنا : انا لا احكى لكم عن الغرائب ، انما اتكلم معكم عن الواقع ، واقعنا . ومهما كانت غرابة هذا الواقع ، الا أن الناس تعاشره وتحياه وتمده بأسباب البقاء ، وقد يدفعها هذا الواقع الى الحلم ، وقد يولد فى نفوسهم روح التمرد من أجل الخلاص .

– ٣ –

الديك .. له قلب كقلب الانسان ، ذو أربعة تجاويف . وهو بذلك يتقد بنار الحياة بغرائزها وحسيتها .

دم الطيور حار ، يزيدها احساسا وخفة ونشاطا ، فتكون قلقة متهيجة ، بلا راحة .. قليلة النوم أبدا .

ذلك يجعلها فاقدة الثبات ، سريعة الغضب ، بعيدة عن الرؤية ، وليس يجدى تهذيب انفعالات الطير الشديدة . فاذا حدثت انفلتت ، لأنها تحس ولا تتبصر .. والوسيلة الوحيدة الى حملها على التبصر هو عبوديتها .

ديك محبات لم يخلق ليكون عبدا ، لم يخلق للقيود والتكبيل ، لانه ديك محبات ، خلق من اجل تحطيم القيود ، سواء كانت أغلالا جديدة أو اغلالا جسدية ونفسية أو قيمية ، وهو (ديك محبات) فى تحطيمه للقيود يعرض الكائن المكبل للتحطيم أيضا اذا كان هذا الكائن منهكا واهنا يائسا من كثرة بلايا الأيام .

محبات ، بعد أن رأته متلبســـا بالنظر اليها من النافذة ، ساورها هاجس غريب ومجنون ، وتبدل هذا الهاجس الى وجه طفل يطل عليها ، فتغزوها نظرات الحنان وتخطف روحها وتنفك العرى التى تربطها الى ما حولها .

لكن محبات لم تخف الا قليلا ،و لم تشلها الدهشة ، انما تقبلتها وتبلتها . وعندما تبينت رغبة الديك . قاومت مندهشة ، لكنها سلمت أنوثتها متجاوبة ، وقد تلاشت الحواجز بين نوعية الكائنات ، حيث تجاوبت الدواخل الغامضة ، وسلمت نفســـها للديك .. فالهيولى يملؤنا .

(كانت محبات تقريبا ولعدة مرات قد أوشكت أن تضـــيع فى غيبوبة من هول الدهشة ، بل من هول الدهشـــات .. عالم متواصل من الدهشات والجنون يتقلب فيها وتتقلب فيه . بروحها ولقبها وجسدها وعقلها وحواسها .. الدهشة تتولد واحدة بعد الأخرى فوق فرن الأسئلة الساخن البارد . الحار الرطب . الطرى الصلب . المعتم المضىء . الواقف الجارى . النائم الحالم . الحى الميت . الضــــائع الموجود .. وليس ككل وجود أى وجود .. مبهورة مسحورة خائفة .. مضطربة .. رافضـــة .. غاضـــبة مبتهجة .. كانت وتكون وستكون .. لكنها فى كل الأحوال مستسلمة لما يجرى ، ولم يكن ثمة خيار آخر .. فى نظرها) . وأنجبت منه !

الدكتور عبد الغفار مكاوى يقول فى كتابه الفلسفى الشجى (مدرسة الحكمة) : « ان الفنان والمبدع هو من يدرك حقيقة الشىء على نحو حى مباشر . يرى الفنان الشىء ويحس بتفرده وجماله وعذابه ، فيتردد على الفور شىء كالصـــدى فى نفسه ، يستيقظ ويسمو ويتفتح ، وكلما زاد حظ الفنان من العمق والقوة والغنى الوجدانى ، كلما كانت قدرته على هذا اللقاء أقوى وأعمق وعلى

الاستجابة . يعود الفنان أيضا الى نفسه . حيث يدرك الفنان ان وراء وجوده اليومى وحياته اليومية التى يمارسها ، ويمارسها الوجود من حوله .. يوجد وجود آخر أعمق وأبعد واحتمالات كثيرة ، كما تبرز حقيقة الشىء فى حس الفنان . كذلك تستيقظ حقيقته هو نفسه ويدرك رسالته) .

الهمتنى رواياتك روح محبات ، ودفعتنى للبحث عن هذه النصوص الموحية فى كتابات استاذنا . وقد يحزنك الا أبادر بتسجيل نصوص من رواياتك تكون مصداقا على رأيى . فقد آليت على نفسى الا احكى شيئا من الرواية ، أو أنقل نصا من مشاهدها الى القارىء لأثبت له مصداقية ما أدعى . وان كنت أدرك ضرورة الاستدلال بالرجوع الى رواياتك حتى لا يبدو رأيى نظريا تأثيريا .

ثمة رؤية فلسفية انسانية ارتدت هذه الثياب المتواضعة على مسرح الدنيا لتكون قريبة من أحاسيسنا اليومية المعيشة ، بل انى اعود الى كتاب الدكتور مكاوى لأقول على لسانه وأرجو المعذرة : (كلما توحد العمل الفنى فى انفتاحه على الوجود ، بدا وكأنه يبتعد عنا ، لأنه يبتعد عما ألفنا وتعودنا ، كلما خرج من عادته وازددنا قربا ، أو بالأحرى ، ازددنا نحن من حقيقة اقترابنا) .

وبلاشك ان ارادتك كانت تتمتع بحرية كاملة وأنت تصوغ هذا العمل ، فالفن الحقيقى لا يتحقق الا اذا كان حرا ، وكنت أنت أيضا حرا . وان لحظة الاشراق والاحساس بالانطلاق هو الجميل .. وهو احساسنا بالجمال (هيجل) .

اذن فهى ليست صدفة ، أو استلهاما لحظيا ، انما هو طريق طويل تستبين معالمه ، وتغذ السير نحوه . لم تكن فكرة السقف صدفة ، بل هى اول الخيط حيث طلت رؤيتك التى تميل الى الجمع بين الواقعى والفانتازى ، أو بين العادى والخارق . وما يميز هذه الرؤية هو شفافية الحجاب الحاجز بين النقيض والنقيض ، هذه الشفافية التى تلاشت بين الطرفين فأصبحت جزءاً من الواقع ملتحمة به .

فى روايتك (الناب الأزرق) يزول هذا الحاجز ليتبادل الواقعى بالفانتازى الادوار أو ليلعبا معا على خشبة الواقع . فليس هناك ما يحول ، وأنت تتقصى هذ العالم الصاخب بالمصالح والتكالب على المكاسب بشراهة حتى لو تناقضت مع ناموس الأخلاص ، لا شيء يحول دون الخروج عن الواقع لتراه عن بعد بطريقة اكثر تعبيرا وأكثر عمقا . ورغم أنك مبدع نثرى تعبر عن ابداعك بالكلمات ، الا أنك تمتلك تلك الثقة التى تملأ قلب فنان سريالى يكتب بالفرشاة . وأنك لا تتردد لحظة بأن تصور لنا كيف تسير الحياة ، وكيف يعيش الناس ، وبالقرب منهم هذه الأم (أم احمد) وقد امتلأ جسدها بالأثداء المتصلة بالخراطيم وشفاطات اللبن من أثدائها ، وحلماتها مباحة للأولاد والأصدقاء ، ثم الزبائن من خلال شركة لمنتجات الألبان تعتمد فى التموين على أثداء أم أحمد !

وفى الحقيقة ان عرض الفانتازى معزول عن الواقعى فيه اجحاف للعمل الأدبى ، بل فيه قتل ، لأن الميزة التى تمتلكها هى تساوق الضدين فى قيام واكتمال العمل الروائى . فلابد ان اوحى للقارىء بصورة جزئية انتقائية عن أى من الروايات : السقف والناب الأزرق وروح محبات . فالعالم الذى تدور فيه الأحداث

هو عالم واقعى تماما بما فيه من احداث تتناول اهم قضايا الانسان المصرى الاجتماعية والسياسية .

قالوا ان الاسطورة فى التاريخ الذى لا نصدقه ، وأن التاريخ هو الأسطورة التى نصدقها . وروح محبات .. فى رأيى .. هى تاريخ نصدق اسطورته . لذلك اقول ان الأحداث واقعية تماما .

— ٥ —

ليس ديكك فقط هو الذى تأنسن أو سلك سلوك البشر ، وان كان قد ضاجع نساء القرية كلهن وطار الى غيرها من القرى . فقد تأنست الطيور والحيوانات جميعاً فى كليلة ودمنة ، وفى رواية جورج أورويل مزرعة الحيوانات ، وفى سيدة القريحة البشرية الف ليلة وليلة وفى اساطير افريقيا وآسيا . لكن المحك فى كل عمل هو الأسلوب ، الاستخدام ، المعنى والدلالة . على أن يصاغ كل هذا بشروط العمل الابداعى ، وان يكون النص مرآة صادقة تعكس القضية التى يتناولها .

ولو كان الديك وحده الذى ينفرد بالبطولة لتغيرت نظرتنا الى الرواية . لأن دور الديك وغرائبيته تبلورا خلال أحلام بشرية مستحيلة وآمال محيطة واستغلال مادى وروحى للانسان يصـــل الى حد البيع والشراء فى قرية محبات ، ابتداء من رشوان زوج محبات الى العمدة والانتهازيين وعواجيز الفرح ، ناهيك عن ناس الأرض الذين قضوا حياتهم فوق الطين أو فوق القش ، وقد ماتت أحلامهم وايقنوا ان حياتهم واقع ليس له تبديلا ، وان أحلامهم هى رؤى من الجنة ، وما عليهم الا ان يصبروا حتى تتحقق فى أرض غير الأرض .

والفعل الجنسى عن طريق ديك محبات يشابه تماما — فى اعتقادى — فعل ضرب الحجر بالحجر لخلق النار فى أول التاريخ . لحظة الاندهاش ، لحظة الكشف والاكتشاف . فعن طريق النار والفعل الجنسى تتكشف المعرفة ، وهو اكتشاف للانسان ذاته ، ظاهره ، وباطنه ، حتى وان كان الجنس مظهرا من مظاهر التمرد أو الانطلاق بلا حدود ، بعد سجن بلا حدود .

ولهذا اتســـعت الأرض التى يحويها الديك الملك ، واودع بذاره فى أرحام لا تحصى ، فاصطخبت الحياة وأينعت .

تحول الملك الى مقام ثم الى مقامات تستقبل الفقير والمريض والظمآن والجوعان والعاقر .

ولو قدر لى يا روح روح محبـــات أن أرحل وراءك بعيدا عبر البحار والمحيطات فوق الأرض أو البحر أو فى الجو ، لعثرت على تماثيلك ، هناك بعيدا ، حيث تضج الحياة فى أمكنة أخرى بعيدة .

الواقعية السحرية فى فن القص

فؤاد قنديل نموذجـــا

مفـرح كريـم

كل المذاهب الأدبية تدعى امتلاكها للواقع ، وتؤكد أنها المعبر الأفضل عن ماهيته ، حتى أشد المذاهب تطرفا فى سعيها الى تحقيق القيم الفنية ، كالسوريالية والدادية والعبثية والشيئية ، تدعى أنها بنت واقع اجتماعى أو ثقافى معين ، بل ان البعض يعادل بين ماهـــو واقعى وما هو أدبى ، أى يعـــادل الأدبى بمضمونه ، بالايديولجى فيه ، والبعض الآخر لا يقر سوى المضمون ، ويرى فى الشكل مجرد وعاء أو ثوب يتبدل كل حين ، كما تبدل الجميلة موضتها ، وعلى هذا يكون المعنى هو الاهم ، والمضمون — فى مثل هذه الآراء يتجوهر تدريجيا ، أى يصير جوهرا .

وقد توصف العلاقة بين الشكل والمضمون بمـــا يدفـع عن المضمون ميلا الى جوهرته ، أو بما يدفع عن الشكل صفة الوعائية أو القالبية ، فتوصف اذ ذاك علاقة الشكل بالمضمون بأنها علاقة عضوية ، أو قد يقال بأن الشكل متغير بتغير المضمون ، فالمضمون أولا ، والشكل تابع له ، الى غير ذلك من وجوه التعبير التى تستند

على اختلافها وتبدلها ، الى كون الأدب طرفا والى كون الواقع طرفا آخر ، وبينهما علاقة (١) ٠

وعرض القضية بهذا الشكل عرض زائف ، اذ أن الايديولوجى لا يتبدى فى شكل معين ، ولا يخصص لنفســـه شكلا وينبذ بقية الأشكال ، ولكنه يسعى لخلق الشكل الخاص به ، والشكل يختلف من جنس أدبى الى آخر ٠ بل يختلف من عمل الى آخر داخل نفس الجنس الأدبى الواحد .

وقد حاول بعض النقاد والدارســـين رصد الشكل الروائى ووضعه فى أطر وقوانين ونظم ، ولكنهم دخلوا متاهة كبرى ، لأن الرواية تتسع للأشـــكال المختلفة ، لأنها مفتوحة كالحياة ، عميقة كالليل ، وبالرغم من ذلك فقد حاولوا الامساك بقواعد للشكل ، واطلقوا عليها مصطلح السرد ، وقد كان كثير من المتقدمين يدخلون فى حســـاباتهم اعتبارات فلسفية أو دينية أو مدرســـية تجعلهم يصبون اهتمامهم على ما ينبغى أن يكون عليــه السرد ، فالتناول العلمى لقواعد السرد لا نلمســـه بصفة جذرية الا منذ أصــــدر (فلاديمير بروب) دراسته عن الحكاية الفولكلورية ، مع العلم بأن بروب لم يكن يتوقع التطورات التى أسفر عنها كتابه ، ذلك أنه اقترح نموذجا لايشمل الا نوعا واحدا هو الحكاية الفولكلورية ، لكن الباحثين الذين جاءوا بعده تبين لهم أن النموذج المقترح يمكن أن يغطى أنواعا أخرى ، فأخذوا فى تحويره وتعميمه بحيث صـــار موضــــوع البحث هو السرد بصفة عامة (٢) فى محـــاولة منهـــم لاستخلاص قواعد عامة للسرد ، وكانت القاعدة الأولى منها ما يسمى (تعلق السابق باللاحق)(٣) ، وهو يعنى باختصـــار سلســـلة للأحداث لابد وان تأتى مرتبة كما يتوقعها القـــارىء ، وان القائم

بالسرد ليس أمامه فرصة كبيرة للاختيار بين البدائل المختلفة ، وقد وضع هؤلاء الدارسون تصورا لخط سير السرد بطريقتين :

الطريقة الأولى : وهى ما يعرف بالقراءة العادية ، وهى أن نبدأ القراءة حسب تسلسلها الزمنى ، بادئين من البداية مسترسلين معها حتى النهاية ، وهذه القراءة تؤدى الى قدر كبير من الحرية التى يمكن أن يتمتع بها القاص ، ذلك انه يمكن أن يوجه الأحداث حسب سلسلة لا تنتهى من الاحتمالات · وهذه الاحتمالات هى الرباط الذى يجمع بين القاص والقارىء ، ولكن هذه العلاقة يجب أن تدرس من خلال ما سماه (بارت) النسق الثقافى ، وهى علاقة خطرة وشائكة ويمكن أن يكون القاص هو قائد العربة التى تقل القارىء ، كما أن العكس صحيح ·

وأما الطريقة الثانية وهى ما يمكن أن نسميها (القراءة الذكية) وهى التى تبدأ من حيث انتهى القائم بالسرد ، لأنها سوف تضعنا أمام حتمية وقوع النتائج ، وعلينا أن نعود للخلف ، لكى نرى كيف وصلت الأمور الى هذا الحد الذى كان لابد أن تصل اليه ·

من خلال هذه المقدمة أرسم شكلا (لقراءتى) لأعمال فؤاد قنديل ، أو بمعنى أدق ، بعض أعماله التى يتحقق فيها نوع من الحتمية القائمة على ما يمكن أن يسمى (الشكل الخيالى) أو (الشكل الصادم) أو (الواقعية الخيالية) أو (الواقعية السحرية) ، ولن نقف أمام الأسماء كثيرا ، ولكن ما يهمنا هو اعتماد فؤاد قنديل فى سرده لرواياته وقصصه على اسلوب سردى يتميز بالقدرة على الانتقال التدريجى من الواقع الى واقع اغرب قليلا ، ثم الى واقع أكثر غرابة ، حتى يدخلنا ـ دون أن ندرى ـ الى عالم غريب من الفانتازيا الفاجعة أو الصادمة ، كل ذلك فى اطار من القدرة الغير عادية على استعمال الخيال كمطية للدخول الى هذا الصادم والى هذا السحرى ·

فى نهاية روايته القصيرة (السقف) نجد أننا :

(نصحو كل يوم لنستقبل الأمس ، والشمس التى تشرق علينا انما تتحه بنا لا ليوم جديد ، ولكنها تحملنا معها فى رحلة نزور فيها ما فات ، ولنعيش مرة اخرى لحظات سابقة ، وذكريات ميتة ، ونتمنى أمانى المرضى ، ونهفو لآمال الكسالى)(٤) ٠

معنى ذلك اننا أصبحنا دمى فى متحف ، ولسنا بشرا ، وان الزمن قد توقف ، بل انه يعود بنا القهقرى ، وكذلك المستقبل ، أصبح شبحا مخيفا للموت القادم ٠

الشمس تميل الى المغيب ، وأمامى تصطف جثث الأيام المقبلة، احترق بقلبى شىء ما ، ربما حلاوة الحياة ، ربما حب الحيـــاة ، عربد فى رئتى الرماد المتفحم ، نفث فى حنــايا صدرى ظلمة ، ظلمة ، ظلمات) (٥) حتى النيــــل ، شريان الحياة قد (تجمدت وتحجرت أمواجه) وما عاد ماؤه يصـــلح للشراب ولا للصــــيد ولا للابحار) ٠

هذا الموقف المأساوى الفاجع ، كيف وصلنا اليه ؟! ولماذا ؟! هذا ما تحكيه هذه الرواية ، فنحن مع شخص يصحو من نومـــه مذعورا فى منتصف الليل على صــــوت ارتطام شديد ، ويتكرر الصوت الى درجة تفزع أفراد الأسرة جميعا ، ويكتشف بطلنا الذى بلا اسم ولا ملامح ، مما يعنى أنه يمكن أن يكون أى فرد فينا ، بل هو ـ بالتأكيد ـ كل فرد ، وهو يفاجأ بشىء غريب ، ولكنـه مقبول نوعا ، فقد اكتشف بعد جهـــود كبيرة ، ومعاينــــات من المتخصصين أن السقف يهبط باســـتمرار ، يهبط بمعدل نصف سنتيمتر كل أربع وعشرين ساعة ، وسبب هذا الهبوط (أن السقف

من كمر الحديد الضخم) ولأن الجدران من (الحجر الجرانيتى الصلد الخالى من الجبر) وهذه الملامح فيها بعض الغرابة ، لأن منازلنا – نحن المصريين – لاتبنى من الحجر الجرانيتى الصلد ، وهذا يفرض على القارىء أن يحيل هذا السقف وهذه الجدران الى المستوى الرمزى حتى يمكن أن يتوصل الى التأويل الصحيح ، المهم أن الجدران تغوص – تحت ثقل السقف – فى الوحل بمعدل ثابت .

هذه الكارثة التى حلت بالبطل الروائى وزلزلت حياته وحياة أسرته لم تجد الا استجابة ظاهرية من المسئولين ، وذلك لغرابتها ، أول الأمر ، ولكن المسألة تحولت بعد ذلك الى نوع من الدعابة ، – كعادة المصريين – ثم بعد ذلك تحولت الى رغبة فى الفرار من مواجهة المشكلة ، وهذه الرغبة دخلت بعد ذلك الى حيز التنفيذ فتم تحنيط المشكلة فى مخزن الذاكرة التى دفعت بها الى دائرة النسيان .

وهكذا ترك الرجل وحده ، ليواجه مصيره المظلم ، فالجدران الصلبة الضخمة التى تغوص بالتدريج فى الوحل ، ويجب أن نلاحظ أن هذه الجدران تحمل صور الأجداد ، وهى تواصل غوصها الى أن وصل الأمر الى الدرجة التى يقول فيها :

غدونا كلنا ندخل حجراتنا زاحفين على أربع ، كأننا نجتاز أبواب القبور ، أو كأننا نهبط الى خنادق ، والأليق أن أقول اننا حيوانات زاحفة تعيش فى الجحور) .

ونلاحظ أن القاص يختار هنا ضمير المتكلم للجمع مما يعطى انطباعا عاما ، ومما يولد ايقاع المشاركة مع القارىء الذى يجد نفسه زاحفا مع هذه الأسرة من ثقل الاحباطات المتوالية التى

أجهضت كل توقعات النهوض الحضارى ، واللحاق بركب البشرية السائر مرفوع الرأس نحو شمس الكبرياء ، ورفعة التقدم ، وعظمة الحرية .

فنحن نشعر مع البطل ب (حياة مخنوقة وقصيرة وقعيدة) والقاص يراوح فى استعمال الضمائر بين ضمير المتكلم مرة ، وبين ضمير المتكلم للجمع مرة أخرى ، مما يعنى أن ما ينطبق على الفرد ينطبق على المجموع ، أو أن هذا الفرد ينطق بلسان الجماعة :

(لا أجلس ككل البشر مرفوع الرأس ، وانما « اتقرفص » وانطوى كالبردان ، وأقبع فى أحد الأركان ، كأنى أتقى المطر ، ولكنى فى معظم الوقت نائم مهدد لا أفكر الا فى السقف) .

وحتى وهو يوالى السرد بضمير المتكلم المفرد ، لافرق ، فالكارثة التى تحيق بنا ، نشعر بها على مستوى فردى جماعى فى آن ، وهذه المراوحة فى استعمال الضمائر تلفتنا الى ان الفرد الواعى هو الذى يحمل مشاعر وأحاسيس جماعته :

ويأمل بطلنا فى أن يواصل السقف الهبوط حتى يصل الى الأرض مما يتيح للرجل أن يهدم هذه الأنقاض - كما أخبره أخوه المهندس المتخصص والذى يعمل بنجاح فى الخارج وكما أخبره المختصون - ويقيم مكانها بيتا جديدا يقيم فيه ، ولكن الكارثة الأكبر أن السقف الذى وصل الى مستوى قريب من الأرض قد (وقف بعد أن حول حياتنا الى جحيم ، لايريد أن يواصل الهبوط ، ولكنه يقف فوق رؤوسنا جميعا ويضغط عليها ، حتى أصبحنا نسير على أربع) .

هذا السقف البشع هو نفسه المعوقات التى نقابلها فى كل لحظة ، والتى تمنعنا من أن نرفع خامتنا ، مثل بقية خلق الله ، وهذا البيت الغائص فى الوحل هو البلد كله ، وهذا يفسر مسألة الجدران الجرانيتية الضخمة المثقلة بتراث الأجداد ٠

هذا النوع من الفانتازيا التى اختارت لنفسها شكلا من السرد يتناسب مع قدرات القاص التخيلية التى استطاعت أن تربط بين الأيديولوجى والواقعى عن طريق اســـتخدام الوعى الحاد لخنق أسطورة الواقع المعاش ، ولرؤية جانبــه الخاص ، فى اطار من استخدام تقنيات الرواية ، ويحقق لها ـ بشكل خاص ـ هذا المزج المتوازن ، ويحقق للقارىء هذا الاشباع الناتج عن مساعدته على كشف البدهيات التى كان قد عمى عنها مع أنها واضحة كالحق ، ساطعة كالكذب ، صادقة كالألم .

لن أسرد أحداث الرواية ، وما قدمته ليس سردا لها ، ولا يغنى عن قراءتها ، فقط ، أنا أحاول أن أرصــد هذا الخط الصاعد من (الواقعى) الى (الفانتازى) ، من (العقل) الى (السحرى) ، وبطبيعة الحالى لن أشير أيضا الى الشاعرية البالغة العمق المتبدية فى أسلوبه ، ومن يقرأ هذه الفقرات القليلة الواردة فى ثنايا هذا المقال يدرك على الفور مدى ما فيها من سمو وتكثيف تجعل كتابته تدخل منطقة الشعر ، لغة الآلهة ، كما قال عنها (باختين) . وكل ماتوصلت اليه انما هو نابع من الموقف القصصى نفســـه وليس اسقاطا عليه ٠ والقدرة التخيلية هى التى استطاعت أن تحقق هذا الموقف ، فالقدرة التخيلية هى احدى المظاهر الأصلية للقـــدرات الابتكارية أو احدى مكوناتها ٠ فالتخيل يتم انطلاقا من الواقع الموضوعى المحسوس ليصور على غراره موضوعا محسوسا ، قد

تغيب فيه التفاصيل اذا قورن بالادراك ، ولكنه فى حدوده العامة وأشكاله يبقى مرتبطا بالمدرك المحسوس ، فالشكل المتخيل مظهر من مظاهر تجاوز الواقع ، وذلك باعتبار أن التجاوز هو احتفاظ بالواقع وانهاء لحالته التى كان عليها قبل التجاوز ، وهو تطوير أو تشكيل جديد ، وبوجه خاص ، بخلق تركيبات جديدة ٠

ان اضافة نتـاج القدرة التعبيرية اللغوية الى نتـاج القدرة التخيلية يمثل مزيدا من تركيز صفات الواقعية الروائية متحا من الواقع الفيزيقى ، وتشكيلا لواقع روائى عبر عملية التجاوز (٦) ٠

فى قصته (القتلة) المنشورة ضمن مجموعته (شدو البلابل والكبرياء) نصل — فى نهايتها — الى الموقف التالى :

(توغل الليل وأنا وحيد ٠٠ شعرت بالبرد فجأة ٠٠ أحسست بجسدى كله ٠٠ أدركت أن قدمى فى الأرض ســـاخت ، ورأسى طالت ، من مناكبى برزت أغصان ، سرعان ما أورقت ٠٠ تمايلت مع الريح ، وانحنت على الماء ٠٠ أسرعت نحوى العصافير الشاردة ، حطت فوق أغصانى واستأنفت أحلامها) ٠

ونحاول تدبر هذا المقطع من خلال فكرة الانطلاق من الواقعى الى الخيالى ، فالليل قد أوغل ، والقائم بالسرد وحيد ، وينتابه الشـعور بالبرد ، كل هذا من مدركات الواقع ، وعلينا أن نضـع فى الاعتبار امكانية التفسير الرمزى ، والرجل يدرك أن قدميه تسوخان فى الأرض ، ورأســـه تطول ، هذه الجمل تحمل معانى طبيعية أو نصف طبيعية (اذا تدخلنا فى التفسـير المعنى الاستعمارى) ولكننا نفاجأ بخطوة أخرى أكثر جراة ، (من مناكبى برزت أغصان) ، بدأنا نضرب فى أرض متخيلة ، (سرعان ما أورقت) خطوة جديدة

فى العالم السحرى ؛ (تمايلت مع الريح وانحنت على الماء) والمقصود الأغصان ـ الراوى ، (أسرعت نحوى العصافير الشاردة ·· حطت فوق أغصاني واستأنفت أحلامها) اكتمل الموقف بواقعيته الأسطورية ، تحول الكاتب الى شجرة تكون ملاذا للعصافير الطريدة ، هذه الطريقة المبنية على القوة التخيلية تجعل القارىء يتوحد مع الكاتب ، ويعيشان الموضوع معا ، بروح واحدة وتأثير سحرى واحد ، ولن نحاول هنا أن نتتبع سلسلة القص حتى تصل من خلال الفلاش باك الى السبب فى هذا التحول الغريب ، فهذا متروك للقارىء الذى يريد أن يستكنه الأسباب ·

فى قصة (العصفور والريح) من نفس المجموعة ، نجد الكاتب يرسم صورة مرئية لاحدى سيمفونيات بيتهوفن ، فاللحن الأساسى قد تحول عصفورا صغيرا وجميلا ، يجتهد أن يستنقذ من الريح بعض القش كى يبنى عشا ، وتحكى السيمفونية المرئية حكاية هذا العصفور مع الريح ، ان قدرة الكاتب على تحويل المدركات ! من وسيلة حسية الى أخرى تجعلنا نقف على أبواب الدهشة ، بل تحملنا نخطو خطوات واسعة داخل هذ االعالم الواقعى السحرى الغريب .

ونحن حين نعجب بفكرة القصة ، لا نلغى الاطار من جانبنا نهاريا ، لأن طريقة التناول لها دخـــل كبير فى اقتناعنا بالفكرة أو عدم اقتناعنا ، فالقصة ليست مستودعا للأفكار ، وانما هى عمل فنى قبل كل شىء (٧) ، وكذلك فان الأسلوب ليس مجرد ملامح فنية خارجية ، وانما هو عملية داخلية نشطة فى قلب العمل ·

الأدبى ، عملية نابعة من المضمون ، وخادمة له ، ولايقلل هذا من شأنها ، فاذا كانت الصياغة أو الشكل نابعة من المضمون فهى فى الوقت نفسه سبيله للابانة والوضوح (٨) وعلى هذا الأساس ،

تتجلى فى أعمال فؤاد قنديل القدرة على الغوص فى السحرى من خلال ما هو واقعى ، وهذا التجلى هو طريقة لادراك القيمة حين لاتعود القيمة موضوعية ، حين تكف عن أن تكون فى الطبيعة ، اى فى نظام افكار عن الطبيعة ، وهذا التجلى يؤسس البيان عن القيمة فى الادراك الحسى ، فيعطى الفكرة مع تكوينها الأصلى ، مقيما صحتها على التجربة الأصلية ، وليس على الامتثال للنظام نصدر الحكم على صدقها أو بطلانها ، قبل أن يتم تجريدها من الادراك الحسى ، وحينما لاتزال متحدة مع الانفعال والموضـــوع المدرك ، وهذا بالضبط هو ما يعرف ب (الرؤيا) وهى تنبثق من وعى حاد بالمستقبل يقوم على تصور وضع مثالى ، وبذلك تكون الرؤيا هى العنصر الذى يكفل للأدب موضـــوعيته ، أما العوامل الخارجية أو الذاتية فليس لها أهمية الا بمقدار دورها الفنى ، أى حين تتحول الى محرض على الابداع ، وعلى هذا الأساس يكتسب العمل الأدبى استقلاليته لأنه لا يبلغنا الا ذاته ، بحيث يصبح هو نفسه الوسيلة والغاية ٠

الهـــوامش

(١) يمنى العيد ، الكتابة والتحولات الاجتماعية . مقال فى (الفصـــول الأربعة) الليبية العدد ٢٩ ، يونيو ١٩٨٥ ، ص ٢٠١ .

(٢) عبد الفتاح كليطو ، قواعد اللعبة السردية . مقال فى كتاب (الرواية العربية ـــ واقع وآفاق) مع آخرين ، دار ابن رشد للطباعة والنشر ، ط ١ ، ١٩٨١ ، بيروت ص ٢٤٢ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٤) فؤاد قنديل ج السقف ، رواية ص ٢٦ .

(٥) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

(٦) مبارك ربيع . الوافع والواقعية الروائية . ص ٧٦ من كتاب (الرواية العربية ـــ واقع وآفاق) ، سبق ذكره .

(٧) د . عز الدين اسماعيل ـــ التفسير النفسى للأدب . ص ٢٠٩ .

(٨) على محمود عودة . الأسلوب فى روايات جبرا ، مجلة الفصول الأربعة الليبية ، العدد ٤٦ النوار ١٩٩١ . وقد أورد هذا الرأى فى مقاله نقلا عن محمود أمين العالم .

ترنيمة الى روح محبات
جماليات النص وفلسفته

● محمد الراوى ●

● « توقف الثور ، زائغ البصر ، يحدق فى الحلبة الشاسعة ، المصارع يلوح بالعباءة القرمزية ، فى زيه الذهبى الموشى بالغرور .. يتقدم ويتأخر .. يتلوى كالقدر المجهول ، دون أن يرى الثور يده الأخرى وهى تختبىء خلف ظهره ، قابضة على السيف المسلول » .

هذا الوصف المشحون بالايحاءات والرموز ، والملىء بالحركة وبالصراع تعبير عن لوحة تشكيلية تتصدر الحائط فى منزل « أنيس » وهى ـ تماما ـ المعادل الرمزى والجمالى لقصة « بنت بنوت » التى تصدرت مجموعة فؤاد قنديل القصصية الصادرة مؤخراً تحت عنوان « الغندورة » .

● يواصل فؤاد قنديل فى مجموعته الجديدة بمنتهى الدأب والمثابرة ـ محاولة النفاذ الى تفاصيل جديدة فى ثوب الواقع الممزق ، وعوالم نفسية جديدة ، أنتجتها المشاعر الفوارة والثائرة بفعل التناقضات واختلال منطقة الأشياء ، ومن ثم يحاول القاص ـ هنا ـ أن يعيد للأشياء منطقها الطبيعى ، وهى سمة رئيسية فى عالم فؤاد قنديل القصصى وعلى الرغم من انتصاره الدائم لقيم الخير

والجمال الا أنه لم يقع فى أحضان الوعظية المباشرة ، أو التقريرية السردية ، باعتبارها أهم سمات دراما الخير والشر ٠

● والغريب ان فؤاد قنديل لا يشعرنا بوجود أى أزمة فى قضية الشكل والأسلوب السردي ، فالحدث يتم تقديمه وتصويره ، ومن ثم تطويره دون أزمات فنية ، والنسيج القصصى المشتمل على الحوار والسرد ، يقدم قدرا كبيرا من الاغراء والجذب دون افتعال أو شجار فنى بين قديم القصة القصيرة وحداثيتها ، وذلك فى تقديرى لأنه أراد أن يؤكد على شيئين مهمين ٠

الأول : إنه يمكن احداث اللذة فى المتلقى دون نسف للقيم الموضوعية والجمالية ، لكن بتوسيع طاقة الخيال ، واطلاق مداه داخل الكون النفسى ٠

الثانى : التأكيد — عبر القصص — على عدم انفصال الشكل عن المضمون ، أو بمعنى أدق ان الموضوع يفرض شكل التناول ٠

● وفى مجموعته الجديدة (الغندورة) تتشكل الدلالات عبر دوائر عديدة تلتحم مع الحداثى وتنسجم — فى الوقت نفسه — مع الكلاسيكى ٠

أولا : يجنح الكاتب الى بدايات الحركية ، أى أنه يبدأ من منطقة حركة فى الحدث لا منطقة وصف ، ثم يأتى الوصف ملازما للحركة وتنامى الحدث وانفعالات الشخصية فلا توجد مساحات ساكنة فى القصة ، فكل الأشياء تتحرك على أرض الواقع ، حتى الراوى باعتباره أحد الأبطال الذين يتحركون على الصفيح الساخن ٠ ففى قصة (بنت بنوت) الحكاية تقليدية ، شاب

غنى يحاول اغتصاب فتاة بايهامها بمرض امه ودعوتها لزيارتها فى منزلهم ثم تجدث المحاولة ، وتنجح الفتاة فى الفرار » ولكن غير التقليدى هو الشكل الذى قدم به الحكاية المنصب على انفعـــالات البطلة واستخدام « الفلاش باك ثم تقديم وصف تفصيلى للوحـة تشكيلية تصنع معادلا موضوعيا وجماليــــا غاية فى الرقى لمجمل الحكاية ٠

والأحداث فى باقى القصص تلهث بايقـــاع سريع وكذلك الشخصيات .. هالة تقاوم وتجرى وأنيس يطارد لا هثا فى « بنت بنوت » وبطل قصة (صاحب المقام الرفيع) يزاحم وتتقطع أنفاسه بحثا عن خاتم النسر ، والسيل يتدفق وأمامه الناس فى (أشواق زائر الفجر) والورقة تطير فى الهواء تتحرك فى كل الاتجاهات فى (الغندورة) ، والابطال يطاردون الموت ويطاردهم فى قصـــــة (التوابيت) ، وكأن فؤاد قنديل أراد لأبطاله ان يتحركوا ويلتحموا بالواقع والوقائع ، بعد أن مضى عليهم زمن فى تأمل عصر المتناقضات وهزيمتهم أمامه دون مقاومة كما فى (شدو البلابل والكبرياء) .

● ثانيا : اعطاء الحيوان والجماد والنبات نفس أبعـــاد الانسان وصـــفاته من حيث القدرة على الحركة والتأثير والتفاعل وقيادة الحدث ، وهى حالة أقرب الى الواقعية الســـحرية منها لقصص الحيوان القديمـــة ذات البعد الرمزى أو الأســـطورى ، فالفأر بطل لقصص ثلاث ، فهو فى قصة (المواجهة) يحاصر العائلة داخل البيت بعد أن كانوا يحاصرونه فى مكان ضيق بالمطبخ ، وفى قصة (عيون الشيخ) يتحول الفأر الى سوس ويتحول السوس الى فئران تقرض أحـــلام البشر ، وفى قصـــة « الفئران الطائرة » يسيطر الفئران على العالم ، تخرج من جحورها وتحلق بجناحين

من ورق وتطير ، والفئران بدلالاتها الوضعية — ترمز فى قصص قنديل للفئات المهمشة التى استطاعت أن تقفز وتطير فى غفلة من الزمن ٠

● ويتحول (الجبل) الجماد الى دال الطبيعة بكل سطوتها وغموضها ، فى صراعها مع الانسان ، الذى ظن أنه صار أعلى من الجبل وجلس أعلى الناس ، لكنه يضطر للصراع مع الجبل والسيل من أسفل مستخدما عقل الانسان فى قهر الطبيعة ٠

● وتمضى الحيوانات لتاخذ موقعها الرئيسى من الأحداث فالجاموسة ذات اللبن المر تقود أحداث قصة (كرامات قطوش) تمشى ويمشى خلفها الناس ، تعود فيستقبلها أهل البيت جميعا ، فهى رأسمالهم الوحيد ، وهو رمز خير بعكس الفئران ٠

●● ويلعب الجماد نفس الدور كمـــا حدث فى الجبل فتوابيت منصور أرادت أن تحول الموت الخبر الى الموت الجثـة فنجحت الا مع صانعهـــا منصور الذى تبددت جثته فى التراب ليتحول موته الى خبر ، وفى (الغندورة) تطير الورقة بفعل الهواء لتصنع نفسها مرارات كثيرة ، وتقود بنفسها القصة بلا أى شخصية سوى الراوى فقط وفى (صاحب المقام الرفيع) يتحول ختم النسر (الجماد) الى حياة كاملة والى كيان شـخصى يلعب بمصـــائر العبـاد ٠

ثالثـــا : حركة المزج بين الواقعى والرمزى وبين الطرافة والقتامة وخلق ذلك نوعا من التوازن فاختلط الواقع بالرمز فى معظم القصص كما فى قصة (عيون الشيخ) وحوار الفتى مع شيخ الجبل وكما فى قصة (الزعيم) الذى يطول انتظاره لكنه لا يجيىء ٠

وتختلط الطرافة مع القتامة بطريقة تبدو طبيعية تماماً دون افتعال ، فالواقع ساخر بطبعه والأشخاص ســـاخرون بالتبعية ، فمنصور يواجه الموت بمنتهى الشجاعة لكي يحصل لنفسه على تابوت من الصناديق الفارغة وقت اشتداد الغارة ! وبطل قصـــة صاحب المقـــام الرفيع يفوز أخيرا بخاتم النسر ولكن بعد فوات الأوان ، والجاموسة لم يعد لبنها ما بعد التمثيلية الفولكلورية التى قامت بها ثريا وحمدية فى مقابر قطوش وفى (الغنـــدورة) او الورقة الطائرة لا تبين ملامح الكتابة فيها الا بعد أن اســـتقرت بين العشب والطين ، أى أن قيمة الكتابة (الرمز) مرهونة دائما بأرض الواقع لا لمجرد الرمز الخيالى المجرد ٠

رابعا : الاعتماد على الجوانب النفسية التى تعكس انفعالات الشخصيات داخل القصص ، وتقديم رؤية باطنية للعالم تقترب من حالة التصـــوف ، وهى انفعالات لا تصدر عن تأمل ، بل عن احتكاك يولد نوعا من الانفجارات فى عمق النفس الانسانية يمكن أن تقهر كما فى قصة « أشواق زائر الفجر » ويمكن أن تكون مضمرة كما فى قصة كرامات قطوش ، فالطقس الشعبى يتطلب من ثريا الصمت التام وحلمها فى الزواج من الشناوى يتطلب البوح التام والتحليق فى أفق السماء ، الشناوى يمطرها بالغزل ويدغدغ مشاعرها بالكلام وهى لا تنطق ، وفى (بنت بنوت) يقود التداعى النفسى والتفجر الداخلى شخصية البطلة التى كان حادث الشروع فى الاغتصاب مدعاة لاســـتدعاء كافة الهموم الداخلية والنوازع الخفية فى الشخصية ٠

●● وأخيرا فالمجموعة القصصية (الغندورة) تقدم لنـا أسلوبا في القص مشحونا بالرموز والايحـاءات التى تسـمح بتأويلات مختلفة ، رغم بساطة فؤاد قنديل القصصـية ، والتى ينبغى فى تقديرى .. ان يتمرد عليها ليفتح لنفسه أفقا جديدا فى التجربة ، وفي بنية القص ، فالمغامرة الفنية ينبغى أن تأخذ مكانها من عملية الابداع ، والقص المفارق ينتج الجـديد دائمـا وعلى الرغم من وجود عناصر المغامرة الفنية فى هذه المجموعة الا أن فؤاد قنديل — على ما يبدو — يحاول التدرج فى نقل قارئه من حال تلقى الاستجابة الى تلقى المشاركة دون صدمة فى جسر التواصل بين المبدع والقارىء ، ربما لا تؤمن مخـاطرها أو ربما يدخـرها الكاتب لأعمال قادمة .

« شدو البلابل والكبرياء »

الواقعية فى أسمى تجلياتها

● عبد الله بديع
(المغرب)

يعيش فن القصة القصيرة ، داخل مشهدنا الابداعى العربى ، تطوراً ملحوظاً . أذ لم يقف جامداً وثابتاً عند الحدود التى رسمها الأوائل ، بل استمرت دماء الحيوية والتجديد تتدفق فى شرايين هذه الغادة الجميلة (القصة القصيرة) بفضل أدباء عشقوها حتى النخاع ، فاخلصوا لها وجندوا طاقاتهم لأجل رقيها وتطورها . شكلا ومضمونا ـ الى مستواها اللائق الذى تظهر به اليوم فى التجربة العربية .

نقف هنا فى هذه القراءة عند تجربة لواحد من كتابنا المعرب ، الا وهو الأستاذ فؤاد قنديل الذى رغم انه يكتب الرواية فانه لم يجد بديلا عن القصة القصيرة ، سيما وانه يقول : « لا تزال القصة القصيرة ذات مكانة مهمة وعالية ، فليس كل ما يشعر به بانوراميا أو عريضيا ، ربما كانت لحظة قائمة بذاتها ، أو موقفا حدث وانتهى وليس أكثر .. وفى هذه الحالة سوف تكون القصة القصيرة هى الوعاء المناسب والثوب الملائم لجسد بهذا الحجم » (١) لذلك يبقى فؤاد قنديل صاحب قدم راسخة فى ميدان القصة القصيرة ، اذ صدرت له ست مجموعات قصصية ، بالاضافة الى عشر روايات وعدد من الدراسات الأدبية والأبحاث الثقافية .

تضم مجموعة « شـــدو البلابل والكبرياء » تسع قصص قصيرة ، جاءت على التوالى :

صهيل الماء ، دائرة للسقوط ، العصفور والريح ، القتلة ، دنيا المخلوفات الرائعة ، شدو البلابل والكبرياء ، رائحة الوداع ، الليل ٠٠ لى ، الثلاجة ، واستغرقت جميعها حيز سبعين صفحة من القطع المتوسط ٠

من اليومى الى العام

اذا كانت واقعية الأدب ـ عامة ـ تقتضى من الأديب الامعان فى واقع المجتمع لأجل سبر أغوار اناسه والنفاذ الى أعماقهم ، فان فؤاد قنديل فى مجموعته يتعدى التصـــوير السطحى الســاذج للواقع الى اعادة تنظيم معيات هذا الواقع الخارجى ، وهنا تكمن براعة الفنـــان ـ وخاصة القاص ـ فى تجاوز ما هو مألوف لدى الناس ، راكبا قطار الخيال لاعادة تشكيل هذا المألوف وفق صياغة جديدة تضفى على قصصه صبغة متميزة تستقطب اهتمام القارىء وتنال اعجابه ٠

ففى قصة « دائرة للسقوط » يتناول الكاتب مشهدا يوميا عاديا فى زمننا الحاضر ، يتمثل فى اكتظاظ المرور ساعة الانصراف من العمل وقت الظهيرة ، حيث تندر وسائل المواصلات فتصير أشبه بنقطة ماء فى صـــحراء قاحلة ينتظرها الظمآن بفـارغ الصبر ، ويركز الكاتب فى هذا المشهد على احجام الشخصية المحورية ، السـارد ، أو بالأحـــرى عجزها عن الدخـــول فى معـــركة الحصول على مقعد فى « الأتوبيس »

هذا العجز الذى ينتهى بسقوها فِى هاوية صـــنعها منافســـوها المزاحمون بعد محاولتها الخروج عن تخاذلهـــا ، هاويه لاندرى ماهيتها لكنهـــا على كل حـــال تمثل – الى جانب عدد من المقاطع الأخرى — مظهر من مظاهر امتزاج الواقع البسيط واقترانه بالخيال الجامح فى كتابة « فؤاد قنديل » .

وتدليلا على الواقعية السامية أو الواقعية ذات التجليـــات السامية فى هذه القصة ، سنحاول أن نبرز ابعاد هذا المشـــهد اليومى العادى وتجلياته الأكثر تعقيدا ، حيث يمكننا أن نتلمس بوضوح ان الأمر لايتعلق بزحـــام يومى بسيط بقدر ما يتعلق بمنافسة ومدافعة ، بين دول العالم حول الحصول على « مقعد » فى أتوبيس أو قطار او ركب التنمية والتقدم ، مما يبين ن تعـــامل القاص مع هذا الحدث لم يكن تعاملا ظاهريا وعابرا ، بل انه تعامل مبنى على تصوير نقدى ودقيق مشحون بالانتقادات الصريحة للموقف العربى أو المصرى من هذا الصراع المرير الذى لا يرحم المتقاعسين ، فيتساءل الكاتب على لسان الشخصية المحورية : « الى متى سأظل هنا فى هذا الميدان أشارك بالوهم فقط ؟ » ص ١٢ كأنه يستنكر جمود العرب أمام المستجدات والتطورات الحاصلة فى العالم ، وما شخصية القصة الا تجسيدا لهذا الكيان الخامل المتخاذل .

ثم يصور لنا حالة الانتعاش التى عاشها العالم العربى ومصر على الخصوص أثر قيام النهضة العربية حيث تلتزم هذه الشخصية « اتخاذ موقف آخر » يتوخى القبض على النتيجة ص ١٢ .

فقررت خوض الصراع للمرة الثانيـــة لأجل الحصول على مقعد فى « الأتوبس 99â ، لكن محاولتها باءت بالفشل الذريع بسقوطها فى دائرة كبيرة « محكمة الاســـتدارة » ص١٣١ التى

صنعها منافسوها من المنتظرين وساعدتهم نفستها على نصبها عندما لم تقدر المسافة بينها وبين الخصم ، وهى خيبة الأمل والنكسة التى أصابت الحلم العربى أو المصرى عندما فشلت محاولاته المتكررة من خلال تطويقه ومحاصرته سواء خلال العدوان الثلاثى سنة ١٩٥٦ أو ما يشهده العالم العربى اليوم ، وذلك لافشال محاولاته للخروج من مأزق التخلف والركود ٠

وفى قصة « شدو البلابل والكبرياء » التى تحمل المجموعة اسمها ، يصور لنا « فؤاد قنديل » مشهدا مألوفا من المشاهد التى تعرفها ساحتنا العربية ، والمتمثلة فى المهرجانات الخطابية التى ينظمها الساسة أثناء الحملات الانتخابية قصد ترويج بضاعتهم الكاسدة فبطلا هذه القصة هما مرشح سياسى كبير يخطب فى جمع من الناس ويبشرهم بعهد جديد زاخر بالرفاهية والتقدم بفضل سياسته التى يزمع تطبيقها ان هم صوتوا لصالحه ، وآخر موسيقى يعزف على آلة الكمان قريبا من هذا الجمع ٠ وحدث القصة المحورى ينطلق من تجاذب جمهور المستمعين بين السياسى ببلاغته الجوفاء من جهة ، وبين الموسيقى بألحانه الشجية الصادقة من جهة ثانية ، اذ امام ميل الجمهور للاستماع الى « شدو البلابل » وعزوفهم عن « الوعود الكاذبة » التى يطلقها السياسى المحنك جزافا ٠ لم يجد هذا الأخير بدا من معاقبة وتاديب هذا المزعج الذى يهدد عليه سيطرته على الجمهور ، فيكلف مساعديه بهذه المهمة ليكسروا آلة الكمان على ضلوع العازف لكتم صوته فى صدره وكتم الحانها بين أوتارها ، الا أن هذا العمل التعسفى لم يمنع العازف من معاودة نشاطه امتزاج الخيال مرة أخرى بالواقع فى حكى « فؤاد قنديل » ليستجمع الكمان اشلاءه المتناثرة ويحكم بناءها بتناسق أنغامه ،

هو ما جعل السياسى يشتعل غيظاً ، فيقرر اخماد هـذا الصوت الى الأبد واقبـار الكمان / الرمز بأيدى مساعدين غلاظ القلب والعضلات ، يتفاخرون بمدى الحظوة التى يلقونها من قائدهم ، فتكون نهاية الفنان على أيديهم ، ولكن بعدما أذكى روح الكبرياء والاباء فى محيطه فانبثقت زهور الأمل وورود التفاؤل من حول مكان اقبار الكمان .

ويتجلى من خلال هذه القصة الطابع الواقعى المتميز الذى يسلكه « فؤاد قنديل » فى المجموعة كلها ، حيث ان هذا المشهد المتوقع هو فى الحقيقة تصوير لمدى القمع الذى يتعرض له صوت الفنان أو الأديب الحر الذى لا تتناغم أنضاره ورؤاه مع تلك التى تحرك الطبقة الحاكمة أو المسيطرة ، وهى غالبا ما تكون من طينة أولئك الذين يرددون مع هذا السـياسى البليغ : « نحن الحزب المختار ، نحن رجال الدولة » ص ٤٨ ، فى اشارة واضحة للسياسة الديكتاتورية أو الفاشتية التى تسود فى بعض دول العالم العربى .

ويظل السؤال الحقيقى ما الداعى الى كل هذا القهر ؟ وهو « رجل مسكين » ص ٤٧ الداعى فى نظر هاته النخب الحاكمة هو أن الفنان العازف على الكمان عندما ينشد قائلا : « قلبى من لحم ودم .. يشجيه شدو البلابل والكبرياء » ص ٤٦ ، انما يمثل لحنا نشـازا فى سيمفونية ممسوخة حاكها المتملقون من اتباع هذه الطغمة الحاكمة ليرضوا بها غرورهم واحساسهم بالكمال وباستحالة وجود آرائهم ، وبالتالى تسعى الى اخماد هذه الأصوات وقهرها بشتى الوسـائل لعل أبلغها سـاقه يعبر عما يجيش بداخلها ، وليس لها من خطر يذكر » ص ٥١ .

تميزت لغة قصص المجموعة بروح شاعرية شفافة ، وذلك راجع الى ان المؤلف ـ أولا ـ انطلق فى بداية حياته الأدبية من كتابة القصيدة ، ثم تحول عنها الى القصة ، والى أن « للنص القصصى ـ ثانيا ـ غنائيته الخاصـــة التى تقترب فى كثير من عناصرها من غنائية النص الشعرى وتلامس ضفافه وأجوائه »(٢) ومن هنا استعان القاص ببعض الصور البلاغية الدقيقة لتجسيد الأحاسيس والأحداث أمام القارئ مثل : « اقتلعت تنهيدة من أعمق أعماقى ٠٠ حومت نظراتى حول الماء » ص ٥٥ « الشمس تتعلق باذيال السماء ، يلون الأفق أساها بحمرته البرتقالية » ص ١٩ .

« زحف القمر الى صـــدر السماء وسكب النـــور فوق الربوع الخضراء ، وبينها تهادى النهر شريطا فضيا تألقت صـــفحته » ص ٢٠ ، انفجر الذعر بقلبى ، ولفنى بسرعة صمت كالشوك ٠ عاودتنى نوبة الكحة التى أدمتنى منذ سنوات مع نزلة برد عاتية » ص ٣٤ ٠

كما تجد الكاتب يختار ـــ غالبا ـــ جملا بسيطة التركيب ، قصيرة النفس تعينه على رصد اللحظة الزمنية المنفلتة والتعبير عن الموقف بشكل مكثف ومختزل لهذا لم تتعد أغلب قصص المجموعة صفحتين ، ولم يكن هذا التكثيف مخلا بعملية القص ، اذ يعتبر القاص ادوار الخراط : « ان كثافة اللغة تدل على غنى فى الخبرة القصصية ، غنى يتطلب من الكاتب الا يعمد الى نوع من السهولة والبساطة ، لأن الخبرة القصصية ـــ دائما ـــ تستمد غناها من غنى الواقع » (٣) وهو ما يستوقفنا فى مجموعة شـــدو البـــلابل والكبرياء » ، حيث وجد « فؤاد قنديل » نفسه أمام واقع يموز

ويموج بالأحداث والمواقف ، لكنه يختار وينتقي ، بفطنة وذكاء ، المناسب ليطعم به عمله ويشيد صرح بنائه .

ومن جهة اخرى ، نسجل نجاحا موفقا للكاتب فى رسـم شخوص قصصه وتصوير أحاسيسها بخبرة عاليـة ، مما يساعد القارىء على التفاعل وخلق علاقات معها ولعل لتخصص « قنديل » فى دراسة علم النفس بالجامعـة ، أثرا مهما فى بروز هذا المنحى .

نخلص اذن من خلال هذه القراءة المتواضعة الى تأكيد أهمية المحور الذى قرنا تناول مجموعة « فؤاد قنديل » من خلاله ، وهو محور « الواقعية فى أسمى تجلياتها » تلك الواقعية التى تتخطى مستوى التصوير الفوتوغرافى الساذج الى مستوى أرقى يتمثل فى استخلاص نماذج وصور لواقع سياسى واجتماعى وتاريخى يتم اسقاطه على الواقع اليومى المعيش ، وتتم اعادة تركيبه وفق قراءة تفكيكية لحمولات هذا الواقع الفكرية والسياسية .

الهــوامش

(*) « شدو البلابل والكبرياء » مجموعة قصصية ، سلسلة مختارات فصول ، عدد ١٠١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥ .

(١) من حوار أجريته مع الأستاذ فؤاد قنديل ، المجلة العربية ، عدد ٢٦١ ، ص ٩٧ .

(٢) نجيب العوفى « درجة الوعى فى الكتابة » دار النشر المغربية ، ١٩٨٥ ، ص ٢٩١ .

(٣) القصة وكثافة اللغة « مقالة منشــورة لجريدة العلم المغربية بتاريخ ١٩٩٥/٦/٤ . صفحة حوار .

هيبـة السيف

قاسم عبد الأمير عجام

« العراق »

لكثرة ما تكررت ، أصـبحت بعض التجـارب اليوميـة وانعكاساتها فى وعى الناس أمورا بديهية ٠٠ كالقول بعدم صلاحية الرمل أساسا للبناء ، أو القول بحتمية الانهيار لخلل فى الأساس وهكذا ٠ وتلك البديهيات تضيق من فرص التعامل مع العديد من التجارب انسانية فنيا لدخولها دائرة المعتاد واليومى . لكن الفن يبقى من ناحية أخرى ، بقدر ما يتوفر له من يقظة واتقان ، قادرا على ادهاشنا بما فى تلك التجارب نفسها ، أو بعضها خاصة ، من طاقة على الايحاء لما تستوعبه من امكانيات رمزية أكبر من أبعادها المعتادة كلما أضيئت من زاوية جديدة ٠

ففى قصة (السقف) التى كتبها فؤاد قنديل وأصدرتهـا الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٤ كرواية ضمن سلسلتها « الابداع العربى » مثل لتلك الأعمال التى تقوم على حدث يمكن أن يتكرر ويمكن أن يفسر باحدى تلك البديهيات المستخلصة من التجارب الانسانية ٠ فالحدث الأساسى فى القصة يتركز فى تسرب مياه جوفية الى أسس قصر كبير مما يجعلها أضعف من أن تحمله فأخذ البناء بالبهوط تدريجيا .. وكما فى هذه الحالة تقرر الجهات الفنية اخلاء القصر من سكانه ! وهو حدث أصبح مع تكرار انهيار المبانى لسوء التنفيذ أحد الموضـوعات الصحفية المتكررة ٠ غير أن

القاص فؤاد قنديل استطاع أن يشحن قصته بدلالات لم يعد البيت معها بيتا ، ولا صاحبه مجرد مالك يعتز بملكية عقار فاخر ٠٠ بل واستطاع ذلك دون خروج على الدائرة التى يتحرك فيها رد الفعل الواقعى على مثل تلك الحوادث ، مستفيدا مما يمنحه البيت كمأوى أو مكان للسكن من ايحاءات ودلالات ، وماله منها بوصفه بناء بكل ما يعبر عنه البناء من قواعد ومستلزمات ، مضيئا تلك الدلالات من خلال ادارة أو متابعة حركة الحوادث التى فجرها الحدث المركزى ، ومن خلال الحوار واستبطان الشخصية المركزية للقصة ، مما جعلنا ازاء حادثة واقعية ورمزية معا وبحاجة لقراءة موازية تنطلق من الوقائع وتستضىء بايحاءاتها ، لتلقى كامل رسالة القصة الفنية والاجتماعية ٠ فقد تابع القاص بطله ، صاحب البيت منذ أن هزته مفاجاة تحطم زجاج البيت وتعذر فتح أبوابه حتى يأسه من حل للمشكلة مرورا بمساعيه لدى الجهات البلدية ومحاولة اصلاح ما يمكن اصلاحه ٠٠ مما منح قصته بساطة وتلقائية فائقتين ، لكنهما تغريان دائما برؤية ثانية لحركة البطل بين نسيج العلاقات المحيطة به والتفكير بأشياء غير التى يرويها — فالقصة مكتوبة بلسان المتكلم — وسنرى أن الراوى ليس الا انسانا يواجه قدره محاصرا بخطر وشيك وسط تحلل الآخرين من مسؤولياتهم وعدم مبالاتهم مما يهدده وأسرته من مخاطر لا يجهلونها بل على العكس يتخذون من محنته تلك موضوعا لتندرهم رغم انها قد تحل بأى منهم بهذا الشكل أو ذاك ! ولن تنتهى مساعيه لدى أولى الأمر الا بقرار يصف المحنة ثم لا شىء الا الأمر بمغادرة المنزل حفاظا على حياة الأسرة ! اما أين تذهب الأسرة فى عز أزمة المساكن فتلك قضية الراوى وحده !!

فما دامت أسس العلاقة الاجتماعية قد افتقدت عناصر الصلابة والشد فان الانهيار قادم لا محالة « وبشكل يكاد يكون منتظما » ويمكن رؤيته فى غربة الانسان عن مجتمعه الذى لا يصغى الى

شكاته مما يضعه تحت وطأة الاحساس بالخطر وكأنه « شخص حكم عليه بالاعدام بلا جريرة » ص ٣٥ . رغم شعوره بأن محنته توجب له « كل عطف البشر » ص ٣٥ ، الا أن مفاصل المجتمع الرسمية والأهلية لا ترى ذلك . فالمجلس البلدى يرى أنه أخلى مسؤوليته بمجرد تشخيص الحالة واصدار الأمر بمغادرة البيت ! ص ٣٦ . فكأن تحلل المواد الصلبة للأساس هنا كناية عن التحلل من المسؤولية الاجتماعية تحت أية ذريعة « كأن كل الناس وحتى العلماء منهم أصابهم الجهل فجأة » ص ٣٧ . وأى جهل أقسى وأنكى من التساهل فى انهيار بناء شامخ من الذكريات والتاريخ والتجارب وهى ما ينطوى عليه البيت الذى بدأ يغوص فى الأرض مفتقداً فى أسسه الصلابة وعوامل التشبث !

وهكذا يزداد الخطر ثقلا وقسوة بازدياد الجهل والتجاهل والتحلل من المسؤولية ليحكم طوق الغربة حول من يتحسسه ، ولذا جاءت فصول القصة اللاحقة ـ وهى مشاهد أكثر منها فصولا ـ لمتابعة حركة البطل فى دائرة الحصار معززة الرمز الذى أصبح يجسده البيت الذى يغوص فى أرض هشة ، كاشفة عن عرى الانسان فى مجتمع يستبدل المسؤولية بالتجاهل أو التندر والتبرير مما يرغمه على حلول لا يقتنع بها . فالبحث عن مسكن بديل مرفوض من حيث المبدأ بالنسبة للراوى ، لأنه يرى حياته وجذره الانسانى فى بيته الذى شهد تاريخه كله ، لكنه ازاء الاحباط أو التثبيط الذى يواجهه يضطر للتفكير بمنزل بديل ثم يحاول البحث أيضا . وتلك صورة من صور تزييف الارادة البشريه .

حتى الماضى الذى كان ينطوى على ثراء يوفر الاتزان النفسى والاحساس بالانتماء ، يطل على الحاضر فى محنته وقد لبس لبوس السخرية من عجزه عن تحويل القوة أو صدها معمقا مرارة السخرية التى كادت تتحول الى مواجهة كلما هبطت صورة الجد مع الحائط

لكنه لا يملك ازاء تلك المواجهة الا الهرب بصورة الجد والقصيدة القديمة المكتوبة بماء الذهب حرصا على جذوره من التحلل — تحلل الأسس المرتخية — لعله يتواصل معها ثانية .

والحق أن هذه الوقفة ازاء نص القصيدة القديمة وصورة الجد كانت احدى وسائل تأكيد رموز القصة ودلالاتها ، ولعل قراءة متأنية للقصيدة القديمة توضح عناصر المحنة التى تجر بالبناء الى الهاوية (ص ٤٦ ـ ٤٨) . حيث التحدى الذى يجعل الحقيقة هى الحياة بل هى الأفضل !

واذا كانت القصة بذلك قد وضعت محنة بطلها فقد تجاوزت ذلك الى اتخاذ موقف منها .. وبنفس الطريقة التى رسمت تلك المحنة ، أى متابعة البطل وهو يتحرك فى دائرة رد الفعل مركزا على صورة ما بعد هبوط السقف محمّلا ايانا كقراء مسؤولية المقارنة والتأمل فى صورة ما قبل الهبوط ليتحدد الموقف ..

فقد انتقل الراوى وأسرته ، ازاء الاصرار على البقاء فى البيت والسعى لاصلاحه ، من ملامح العيش فى عصر الكهرباء الى ممارسات وطرائق العيش فى عصر الظلام ! فبعد اللمبات الكهربائية تعود الأسرة الى مصباح الكيروسين حيث لم يعد البيت صالحا للتأسيسات الكهربائية (ص ٤٩) ، وبعد الاستحمام بالدوش يضطر الى صب الماء بكوز من الصفيح !

انها ردة تخلف كما نرى ، وهذا مفتاح موقف القاص . انه يقرن الانهيار الاجتماعى بالردة حيث تصبح محنة البطل مجرد مسخرة لزملائه ومساعيه للتحرر منها مسخرة أكبر ، مستنفذين « كل قدراتهم على الضحك والاضحاك » وبمرور الوقت أصبح الأمر

لا يعنيهم فى شيء · وهذا هو حالهم فى كل ما يواجههم من مشكلات او أحداث » (ص ٥٠) · وليست تلك السلبية سمة الناس فحسب وانما هى سمة المؤسسات والمنابر ايضـــا . فلا الصحف اهتمت ولا المساجد ولا الكنائس التى اشتكى لها البطل « فماذا يضير العالم اذا هبط سقف أحـد المنازل » ·· وحتى أولئك الذين اهتموا به نصحوه بالبحث عن بيت غيره فى « بلاد الله الواسعة » (ص ٥٢) ! وهكذا يتكفن الغريب بالصمت ، تسكن قلبه بضع يمامات سوداء ! حيث نفى الانسان الى صقيع الغربة هى حصيلة التحلل من المسؤولية الاجتماعية وحيث تتحول يقظة الانسان الذى لم يستهن بالخراب الى سجن كبير والى منبع للفزع والمتاعب ، لأنها صرخة في واد مادام الآخرون يلوكون الاسترخاء والاستسلام ، وهى صرخة آثر القاص أن يعبر عنها بصـــورة أقرب للشـعر (ص ٥٥ ـ ٥٦) وكثيرا ما كانت الحاجة للبوح شعرا هى التعبير الأكثر ملائمة للراوى عن محنته وغربته ·

والحقيقة أن كثافة الشعر وروحه كانتا ملجأ للراوى كلما عاد الى نفسه بعد جولة من جولاته الخائبة بحثا عن حل مما أبقى جوهر القصة القصيرة هو المهيمن على (السقف) رغم أن المؤلف يسميها رواية . لا سيما وأنها استمرت استكشافا لدواخل نفس بشرية في مواجهة معذبيها بالاهمال والتجاهل · حقا أنها ، أى القصة ، أشارت الى ما يحيط بتلك الذات المحاصرة ولكن من خلال تأكيد الحصار نفسه باستكشاف دهاليز اضافية فى الانســـان المحاصر مما جعـل استطالتها دورانا لولبيا متصاعدا حول محور واحد تتعزز ماهيته فى خاتمة كل دورة · وشيئا فشيئا تتضح مفارقة مرعبة تكون هى والشكل اللولبى بناء القصـــة ومصدر ايقاعهما صعودا وهبوطا . فالاتجاه الهابط يمثله غوص البيت فى الأرض وتراجع الاهتمام بخطر ذلك على الأسرة ركونا الى المعتاد

وتهربا من المسؤولية ٠ والاتجاه الصاعد ليس الا قلق البطل وتصميمه على ايجاد حل ، لكن مصدر الرعب أن الاتجاه الهابط يستمر هبوطا بينما لا يمثل الاتجاه الصاعد الا غليانا يذهب بالروح بددا وابتعادا عن الحل المنشود ! وما بين قطبى الاتجاهين يمكننا تلمس مفردات تلك المفارقة فى كل دورات القصة أو مشاهدها مكونة جوا من الصراع الذى يضمن حضور القضية الأساسية حتى صفحة الختام ٠٠

فالمفارقة فى قرار المجلس البلدى باخلاء البيت أنه يقوم على الحرص على حياة ساكنيه ، ولكن اية حياة بقيت لمن اقتلع من ماضيه مطرودا فى الوقت ذاته من ملامح عصره ونداءاته ؟ وهل يستطيع أن يحفظ حياة من يرى مسؤوليته فى تشخيص الخطر فحسب !٠

المفارقة الأخرى تجيب عن تساؤلاتنا هذه ٠٠ فقد جاء الحل الذى اقترحه المجلس البلدى بوضع أعمدة جديدة لمنع البيت من الهبوط ليزيد من تضييق الفسحة التى بقيت للأسرة دون أن تنجح تلك الأعمدة فى ايقاف الهبوط ! وانما على العكس ازداد معدل الهبوط رافضا الحديد كما يرفض الجسد الحى الغريب الدخيل ! (ص ٦٦) اذ ماذا يستطيع الحديد ان يفعل ما دامت عوامل السقوط تشد البناء كله الى الهوه لأنها هو الأساس ؟ لا شيء الا زيادة ثقل المحنة فكأن الحديد هنا كناية عن تناقص الفراغ المتاح للأسرة حتى لم يعد لها بعد وضع الأعمدة الا دخول البيت زحفا على أربع !! وكأن تلك المفارقات لم تكف فيأتى المجلس البلدى ليضيف لها المزيد بقراره اخراج الأسرة من البيت باستعمال القنابل المسيلة للدموع ! (وطبعا حفاظا على حياتها) فيكمل المكابرة البيروقراطية التى تحاول نفى الخطأ بخطأ جديد ! وهل خراب الحياة الا حين تنظمها هذه المكابرة نفسها ؟ !

وكالباحث الذى يستوق حجج بحثه تأتى دورة اللولب الأخيرة تصعيدا للبحث عن اية كوة امل مادام حب الحياة يقاوم ويتوثب ، فيأتى الحل هذه المرة من تجربة اخرى .. اذ اقترح صهر البطل ، وهو أستاذ فى جامعة كاليفورنيا ، هدم السقف وبناء بيت جديد ووضع التصاميم اللازمة لذلك ! غير ان الحل لم يكن الا تفاؤلا خادعا اذ كان السقف عصيا على الهدم !!

أما لماذا ؟ من أين له تلك القوة ؟ فهذا ما لا يوحى به القاص ولا يفتح نافذة لتفسيره الا اذا اتخذناه رمزا لضـــخامة البناء الاجتماعى الذى لا تهدمه جهود فردية مهما توسلت بتقنيات حديثة ! فما العمل ؟

كانت مشورة الأستاذ أن يترك السقف يكمل هبوطه ليكون أرضا للبناء الجديد . لكن ذلك استمرارا للمحنة بشكل جديد فقد أصبح عليهم مغادرة ما بقى من البيت من فسحة بعد ان اتخذت شكل الرحم وأهل البيت عادوا أجنة فيه تتنفس بقدر وتتحرك بقدر (ص ٦٨) ! غادروا الى الحديقة وهم بذلك كمن ينتزع من الرحم عاريا فكأن انتظار نهاية الخراب استمرار للعرى وانقطاع عما بقي من جذور الاحساس بالدفء الذى يوفره الانتماء الى خيمة من الذكريات تغرص فى الوعى كما الأصالة ! لأنه انتظار للمجهول ! مثلما يولد الانسان ليبدأ شوط المجهول . لكن الهم لم يتزحزح فقد توقف السقف عن الهبوط !! نعم هكذا ! فما لم يقم على أساس ليست لسلوكه قواعد يمكن التخطيط على ضوئها ! ان توقف الهبوط عودة لتأكيد غرابة البناء الهجين .. لا يبقى قائما ولا يهدم بسهولة !! ثم يتوقف بين الهبوط الى الهاوية وبين الاستقامة ويبقى الانسان مبتلى بذاك البناء ورعبه ! والبلاء هنا مقيم بفعل مشورة من خارج التجربة !! بل لعل المراهنة على تلك المشورة بالنقل يزيد المحنة ثقلا اذ يحمل الخيبة وعوامل اليأس ! فكيف وقد

توقف الهبوط على ثلاثين سنتيمترا عن الأرض ! فأية مسافة هذه ؟ لعلها حقيقة ما يفصل بين الأرض الثابتة والبناء الاجتماعى الذى يطرد الانسان ٠ أو لعلها أيضا (قامة الحلم بخلاص تحتمله مشورة لا تستوعب متاهات التجربة ، بل هو الوهم الذى يورث المهانة « أدركت حجم المهانة فبصقت على الأحلام الهشة » (ص ٨٩) ويشدد الغربة . فقد عاد صهر الراوى الى جامعته عاجزا عن المشورة وتركه الجميع لمحنته الا ولديه ٠٠ بشارة أمل بجيل آخر ٠٠

ولا شيء مستحيل كما يرى جمال أحد ولدى البطل ، بل لابد من هدم السقف كما يرى مجدى ولده الثانى ، وكما يتفقان على ذلك ! وهو خلاصة لتجربة الناس المعاشة ٠ مادام الأساس مختلا فلابد من هدم البناء ؟ ودون ذلك ليس الا وهما أو هو الكذب فى صورة الحلم اذ لا يمكن البناء على سقف معلق فى فراغ ٠

وبتلك الوقفة عند رؤية الجيل الجديد تفتح القصة أو تشير الى أفق المستقبل وتضاء مرة أخرى كل ايحاءاتها السابقة التى توزعت على سرد القصة وحوارها ومنولوجها الداخلى وكانت كافية تماما ، قد أصبحت جزءا عضويا من البناء الفنى ، لأنها تحمل وتوصيل رسالتها دونما مفاتيح خارجية كتلك التى وضعها القاص اقتباسا من أعلام فكرية أو فنية فى مدخل كل مشهد يوحى بمضمونه أو مضمون الدورة اللاحقة ٠ فقد افتتح المشهد الأول بمقتطف من مسرحية هنري السادس لشكسبير ليوحى بأن الانفجار أعمق مما قد يظهر ٠٠ ويفتتح المشهد الثالث بمقتطف من مسرحية الحلاج لعبد الصبور ليوحى باشتداد الحصار ، ومن (جنتر آيش) اقتطف فتتح المشهد الرابع من عزاء الأشجار ليوحي بثقل الحديد الذى رأينا فشله فى علاج محنة البطل ٠٠ وهكذا ٠

لقد كان على القاص أن يثق بأدواته مادام أتقن توزيعهـــا لتشكل الصـــورة وموحياتها . فقد اعتمد ضـــمير المتكلم أســـلوبا للخطاب ليتيح للبطل حرية البوح واقتناص دواخل نفسه والنظر فيما حوله .. حتى اننا تعرفنا عليه من خلال لغته وحدود رؤيته وحركة أفعاله دونما تقديم تقريرى يتولاه القاص ، وبذلك ازدادت قصته كثافة وأضفت عليها لهفة بطلها للخلاص ايقاعها المشـــدود المتسارع مؤكدا ان القصه القصـــيرة قادرة على استشراف أبعد الأفاق والتقاط اعمق الرغبات حتى لو استكثر عليها كاتبها ذلك فأسماها رواية .

اجل .. فالسقف قصة قصيرة بنية وتكنيكا ، وان استطالت فلكى تترك انسانها المتوحد يدلى بافادته كاملة عن غربته وحصاره بعد استنفاذه طاقة الصبر والحلم بينما كانت حلقـــات الحصـــار تضيق عليه ، وهى افادة منحت القصة طولها .. وايحاءاتها ايضا .

رحلة مع السحر والخيال

عندما وقعت عيناى فى منتصف الخمسينيات من القرن الماضى على القصص والأشعار التى أبدعتها قرائح فريق رائع من الأدباء العرب كالشابى ، وشوقى ، وحافظ ، وجبران ، ومطران ، وناجى ، وطه ، والعقاد ، وتيمور ، والزيات ، والمازنى ، والمنفلوطى ، وغيرهم من أعلام النصف الأول من القرن العشرين تملكتنى الدهشة ، وبهرنى بشدة هذا العالم المسحور الذى أضيف اليه الف ليلة وليلة والسير الشعبية ٠

أدركت عندئذ أن القراءة أجمل ما فى الوجود ، وأن كل لذائذ الدنيا لا تعادلها ، واحسست بأنى دخلت الى مغارة على بابا ، وكلما أوغلت فيها وجدتها تتسع وتتجدد وتتمدد وتطلع على بما يأخذ بلبى ، وتعرض على عالما جميلا وفاتنا ينفذ الى العقل والقلب والوجدان يعيد صياغتى ويضبط ايقاع روحى على المسار الجميل للحياة ٠

لقد حاول الابداع اللغوى الآسر أن يكتشفنى ويستدرجنى فنزلت الى بحره سعيدا ٠٠ نزلت اليه بعاطفة العمر الجميل محملا بالمشاعر الخضراء ، فكتبت الشعر الفصيح والعامى ، فى الحب ، وكنت غارقا فيه ، وكتبتهما عن الثورة وزعيمها العظيم عبد الناصر ، وأحداث تلك الفترة ٠٠ الوحدة ، الانفصال ، النضال من أجل الحرية والكرامة ومحاربة الاســـتعمار فى كل مكان من الوطن العربى وافريقيا ٠

كتبت عن الطبيعة التى أهيم بها منذ طفولتى فى الريف وعلى تخوم المدينة فكم أغرمت بالخضرة ٠ وتسنقت الأشجار وبقيت وسط الأغصان ساعات طويلة ، أقضيها فى القراءة والتأمل ٠٠ وكم تغلغل فى روحى مشهد مياه النيل التى تروى كل شىء حتى الوجدان ٠

ومع الطبيعة بهرنى عالم الرسم والتصوير ، وزرت عشرات المعارض ، وبحثت فيها عن روائع دافنشى ، ورفاييل ، وجويا ، وجوخ ، ودالى ويوسف كامل ، ومحمود سعيد ، ووانلى ، وطاهر ٠٠ الى أن أدركت فى أوائل الستينيات ـ خاصة بعد التحاقى بالعمل فى استوديو مصر عام ١٩٦٢ ـ أن الشعر لا يرضى غرورى الأدبى ولا يعيننى على الغوص فى التجارب الانسانية والأحداث التى يمور بها الواقع ، فكتبت القصة القصيرة التى كانت بدايتها متأثرة جدا بطه وتيمور ونصحنى د٠ مندور بقراءة يوسف ادريس ويحيى حقى ، وغيرهما من كتاب الخمسينيات ٠

بهرنى ادريس بعالمه الحى ولغته النابضة وتدفقه وجسارته ، وبراعته وهو يجوس خلال أحشاء الحياة والبشر ٠

أول قصة منشورة كانت عام ١٩٦٤ فى مجلة « الجامعة » بعنوان « الفوج القادم » عن الجنود العائدين من اليمن ، وكانت « أحلام فى الظهيرة » هى القصة المنشورة على نطاق واسع عام ١٩٦٦ فى « المساء » وكانت أول مقالة أدبيه فى نفس العام عن رائد الثقافة المسرحية « دريني خشبة » ٠ نشرت فى مجلة « الفكر المعاصر » ٠

بعد عام ١٩٦٧ استشعرت أن القصة القصيرة غير قادرة على احتواء العالم وانها لا تسمح بتقديم رؤية مكتملة عنه ، وأنها مغرمة

بالوداع السريع ، الايماء والتلويح ، وليست أكثر من وقفة قطار على المحطة ، والدنيا تحفل بالأحداث والتناقضات ، فاقتربت من الرواية على استحياء ، وكتبت « أشجان » عام ١٩٦٩ عن حالة مصر الشاردة بعد النكسة ، وبطلتها تبحث عن رجلها لينقذها مما هى فيه ولكنه مكبل وممزق ومطارد ٠

لم استطع الاستغناء عن القصة القصيرة ، ولم احاول ذلك برغم ميلى للرواية التى وجدت فيهـــا بالضبط ما أبتغى ٠ هذا النسق من الابداع يبنى عليك آمالا عريضة ويرغب فى أن تحمله الى كل الناس فى تشكيل فنى ملهم وبديع ٠

كم هو رائع أن تتلخص من العالم المادى المحيط بك وترحل فى عالم الســـحر ، والخيال والواقع الملتبس وشخصياته التى تتصادم رغباتها ، وها هى الأمكنة تناديك والأزمنة الهاربة والأنفاق ذات الأضواء الشحيحة حيث الأحـــلام والأمنيات تحاول اجتياز الظلمة المحدقة ٠ تتبدى تجليات الأداء الانسانى الفريد وعبقرية الحب والحقد وشهوة الامتلاك ٠٠ كان ثمة هاتف يردد دوما لى : اركب حصانك وانطلق وانت محمل بخلاصة الوجود ٠ هنـــاك فى الرواية ٠٠ حيث تنتظرك سراديب النفس ، واجتهادات نبيلـــة من اللاوعى لمطالعة المرايا السرية للمشاعر والمصائر استشراف مستقبل تطويه لفائف كثيرة وغريبة ٠

فى الرواية فرصة لكى نعبر عن العلاقات الدفينة بينك وبين العالم .. الناس والأشياء والقيم والزمان .. فى الرواية شهادة غير مباشرة ولا مقصودة ، لكنها صادقة ودقيقة على روح الحياة فى زمن ما ومكان ما وهكذا تنقلت وقلمى بين قاعات الابداع الأدبى الذى لا يفتأ يغمرنا جميعا ـ كتابا وقراء ـ بلمحات لا تنتهى من السحر والجمال ٠

لمحة عن التجـربة

بعـد أن مر ما يقـرب من أربعين عاما منذ نشرت أول مقالة ، ومنذ نشرت أول قصة ، يحق لى ويحق على أن ارفع راسى قليلا عن الورق ، وأرسل النظرات الى المدى البعيد والقريب على حد سواء ، وأفتح الكتاب ، كتاب السنين والتجربة ·

يحق لى ذلك وأنا أتأمل تلك الجدلية الدائمة ، والحوارية المتصلة التى ضمت على مدى السنين ذاتا غير متكيفة مع واقع متناقض ، تتصارع فيه الجغرافيا مع التاريخ ، وتتعانق فيه الحكمة مع الجنون ، ويتشرد العلماء ويعتلى العروش جهلاء ، ويدق باب هذه الذات زمن لا يفتأ يغير من لغته وأشكاله ، بجرى وراء ظروف لا يكف بحرها عن التلاطم والهياج ، تحملنا أمواجها حينا الى أعمق الأعماق ، وفجأة ، وبعد أن يحيط بنا اليأس من كل جانب ، تباغتنا دفعة تلقى بنا الى الشاطىء ، نفترش الرمل الحنون ، وتحدق فينا سماء صافية ·

ويحق للقارىء أن يطالع بعض صفحات هذه التجربة لعله يلتمس منها قبسا يجنبه – على الأقل – مغبة الضياع فى درب زلق ، وخاصة لمن تخامرهم حرفة الأدب وهم كثرة ، ولعلها تكون

ذات نفع لمن مسته بالفعل نار الابداع وألهبت وجدانه ، ولم يعد له منها فكاك ، وما أسعده بذلك وأسعدنا ٠

لا احسبني مبالغا اذا قلت ان القراءة هي مفتاح العالم ٠٠ أى عالم ، وكيف أكون مبالغا ، وقد كانت أول كلمة أوحى بها الله الى النبى الكريم محمد بن عبد الله صلوات الله عليه وسلامه ، ليبلغها للبشر كافة ٠

القراءة مفتاح العلم والفن والجمال ، مفتاح القوة والشخصية والاكتشاف ، مفتاح الجديد والغريب ، وكانت سلاحاً مهما لى ولغيرى ممن قطع شوطا فى الكتابة والتأليف أو العلم والابتكار ، وتلحق بها ولا تقل عنها أهمية تجربة الانسان الخاصة مع الناس ، والظروف من خلال العيش والرحلة والعمل ، ومن دون القراءة والتجربة لن يكون اديب ولا عالم ولا سياسى ٠

بدأت رحلتى مع الكتاب عبر المجال السياسى ، نعم ، ففى سن العاشرة لكزنى أخى الأكبر بقوة وكنت نائما وهو يقول :

ـــ استيقظ ٠٠ عبد الناصر أطلق عليه النار وأنت نائم ٠

فسرت ذلك بعد أن كبرت على أن أخى كان مستنفرا يبحث عمن يتحدث اليه ، ولما صحوت وعلمت بما جرى ، تطلب الأمر متابعتى للأحداث وهكذا ألقانى أخى والسياسة فى خضم المعرفة والوعى ، أصبحت ابحث عن الأخبار فى الراديو والصحف ، ووقعت عيناى فى رحلة البحث عن المواد السياسية على مواد أدبية ، سرعان ما لفتت نظرى ، وعثرت على صداها فى روحى ، وانجذبت اليها بفضل صياغتها الساحرة وبيانها وبلاغتها واستيلائها على وجدانى ٠

انغمست فى قراءة كتب طه حسين والمازنى والزيات وأحمد أمين ومحمود تيمور ودواوين شوقى وحافظ وايليا وناجى وجبران ٠

عالم مبهر وجميل القيت نفسى بين أحضانه دون أن أقطع صلتى تماما بالسياسة ، وكان ما يجرى فيها ذا ايقاع سريع ومتوتر ، ومع كل صباح كان هناك الجديد ٠

رحت أدخر مصروفى اليومى حتى نهـــاية الأسبوع فاستقل القطار من بنها الى القاهرة متوجها مباشرة الى ســـور الازبكية لاحمل منه نحو عشرين كتـابا على الأقل اعكف على قراءة تصـــل الى حد الالتهام والابتلاع حتى انتهى منها قبل يوم الخميس ، لتبدأ رحلة جديدة الى القاهرة وسورها الذى يحتشد بالاف الكتب وأنا احاول بالمصروف القليل أن أشترى اكبر وأفضـــل عدد من الكتب لاشعر وأنا عائد لا امشى على الأرض ولكنى اطير ، واعترف بانـــى كنت اضطر لشراء الكتب بكل ما معى ولا استبقى شيئا لطعامى أو للقطار واتحايل على « الكمسارى » بطرق شتى ، وفى اكثر الأحيان كنت اواجهه واعترف له بالحقيقة فيتركنى ٠

كان وقوعى — وأنا فى سنوات الصبا وأول الفتوة — على كتب طه حسين والعقاد وأحمد أمين والمنفلوطى ، ثم سلامة موسى وشوقى وحافظ عهدا جديدا يختلف اختلافا جذريا عما سبقه ٠٠ أدركت أنى كنت نائما فصحوت . وكنت ضالا فهدانى الله ، وكنت بلا هوية فغدوت ذا هوية ، بل كنت دون أهل وعثرت فى هؤلاء على أهلى وسكنى ٠

قرأت كثيرا فى البدايـــة دون تمييز ٠٠ كنت فرحا بالثقافـــة وبالمعلومات ٠٠ بالتاريخ وبالأدب ٠٠ بالفلسفة وعلم النفس ٠٠ بالقصص العربية والأجنبية ، كنت أقرأ الى درجة أنى أذهل عن

الطعام والشراب والنوم ، ولا أشعر بمن حــــولى ، وأرفض كل دعوات الخروج ولعب الكرة الذى كان – من قبل – ديدنى ٠

ثم شعرت أنى بحاجة الى كتابة خواطرى حول فكرة ما ، أوحى الى بها فصل فى كتاب ، وأحسست فى مرحلة تالية أن هناك فكرة تناولها كاتب ، لكنه لم يعطها حقها من التأمل والتحليل ، ولم يوفق فى اختيار الزاوية التى كان عليه أن يلج من خلالها الى عمق هذه الفكرة ، فاسحب الورق واكتب الفكرة كما أراها ، وقد كان ذلك يسعدنى لولا ما أشعر به تجاه صياغتى التى ظلت طويلا لا ترضينى ، فهى تبدو لى فاترة وعاجزة ، وعباراتى قعيدة وغير محلقة كعبارات هذا الكاتب أو ذاك ، فأمزق ما كتبت وأنسى المسألة ، وسرعان ما تتجدد الرغبة بعد حين وقد تحسنت قليلا ، ولم يكن من سبيل الى ردى عن ذلك وأنا اغلب الوقت مشحون ومستنفر ٠

وكان يوم ، كتبت فيه سطرين ظهرا لى كبيتين من الشعر ، عكفت عليهما أهذبهما واسوى من الفاظهما حتى يقتربا مما قرأت لابراهيم ناجى أو على محمود طـــه ٠٠ وكانت التجارب العاطفية الوليدة آنذاك مشجعة ومعينة وملهمة ٠

كررت التجربة ولقيت استحسانا ، وتماديت فألقيت بعض القصــــائد فى المدرسة الثانوية ، وكنت أتولى اذاعتها ونشاطها الثقــافى ، وكتبت الأغــانى أيضــا ، ولقى ذلك كله اهتماما غير متوقع ٠

شجعنى الأساتذة عندما لمسوا ان لكتابتى فى موضــــوعات الانشاء وغيرها طعما آخر غير ما يلمسوه لدى الزملاء فعرفوا ان

القراءة هى السر وراء حضور الخيال وتوفر الوعى فى الموضوعات مع صياغة عبارات فصيحة ولافتة ٠

كان مما لا انساه وأسهم كثيرا فى تشكيل قدراتـــى الأدبية مجموعة الاعمال العظيمـــة للكتاب الروس من امثـــال تولستوى وديستوفسكى وتشيكوف وبوشكين وغيرهم ، وقد بلغ الادب الروسى على أيديهم مكانة أظن انه لم يبلغها فى أى بلد آخر والى الان ٠

كانت أعمالهم كما بلغتنى فى ذلك الوقت حريصة على محاولة فهم الانسان وتصوير حياته ومواصلة العمل على النفاذ الى روحه واستنقاذها من براثن الفقر والقهر والاستغلال واشكال الضـــياع المتباينة ، وكانت أعمال ديكنز الانجليزى والأمريكين هيمنجواى وشتاينبك والهندى طاغور والتركى ناظم حكمت والتشـــيكى بابلو نيرودا والألمانى توماس مان والفرنسيين زولا وهوجو فضـــلا عن العفريت شكسبير وغيرهم مما يربت على روحى ويعيد ترتيب عقلى ووجدانى ورؤيتى للعالم ولنفسى وبلادى ٠ شهدت مرحلة الستينات بخاصة نصفها الثانى انكبابا على كتب الفلسفة بحكم دراســـتى ، وكان لها تاثير بالغ واضافة مميزة لطريقة تفكيرى فى شكل العمل الأدبى وهضم مضمونه ، وجعلتنى اكثر حرصا على أن يكون النص ذا ابعاد ومستويات تسمح باعادة القراءة وتعود التاويلات دون ان احملق بعيدا عن النفس الانسانية ومصير الانسان ودروب حياتـــه المعقدة والملتبسة ٠

وفى الجامعة ، ومع دخولى عهد الشباب ، ومع كثرة قراءاتى ومتابعتى الدائمة لأحـــداث الوطن وظروفه ، خامرنى شـــعور بأن الشعر ملائم لمزاجى ، بدا لى فى أغلب نماذجه حريصا على التحليق والابتعاد عن الواقع رغم تاثيره فيه وتاثره به ، وتفجرت فى داخلى الرغبة الجامحة كى أقبض أكثر على الأشياء والمعانى ،

وأنغمس فى تأمل بنية المجتمع والتعامل مباشرة مع مشـــكلات الناس ودوافعهم النفسية بصورة تحليلية ، تكشف درامية الوجود الانسانى ، لذلك فقد تصورت أن بغيتى هى القصة والرواية ، وأنهما قادرتان على استيعاب رؤيتى المتغيرة والشاملة ، لواقع دائم التحول ممتلىء بالوجوه والمرايا والأحداث والطموحات والاحباطات ٠

لقيت أنسا حقيقيا فى القراءة للروائيين الكبار من أمثـال ديستوفسكى وهيمنجواى وديكنز وشتاينبك وزولا وهوجو وبلزاك ، ومن العرب طه حسين ومحمود تيمور والمازنى ٠

كتبت عدة قصص امتدحها من حولى ، لكننى باحساس داخلى غامض كنت أشعر أنهـا غير ناضجة بشكل كاف ، ويحدث هذا فى العادة لكثير من الشباب الصادقين مع أنفسهم والمميزين بموهبة أصيلة ، فباستطاعة الكاتب الناشىء ــ خاصـــة الذى لم يصـــبه الغرور ــ أن يدرك السمات الحقيقية لعمله الذى أبدعه ، وبامكانه ــمع التمرس المتواصل ــ أن يعرف ما ينقصه ، لذلك فليس ثمة ما يدعو للدهشة اذا وجدنا كاتبا أبدع قصيدة او قصة لا يريد نشرها حتى وان أعجبت غيره ، ثمة شىء يمنعه ٠ حدس ما يوحى اليه بأن بها نقصا ما ، نقصا ضئيلا جدا ، لكنه أبدا لن ينشرها الا بعد أن يهتــدى اليه ، وقد يهتــدى اليه بعد ســنوات ، قليلة أو كثيرة ، وقد لا يهتدى ٠

التقيت فجأة أمام مبنى روزاليوسف بالناقد الكبير د٠ محمد مندور على سلم الدار الصحفية ، فحييته وعرفته بنفسى ، وقدمت له بعض القصص المخطوطة لأعرف رأيه ، فطلب الى أن ألقاه فى اليوم نفســه من الأسبوع التالى وفى الساعة نفسها وعلى الدرجة نفسها من السلم ٠

عندما لقيته فى الموعد المحدد من الأسبوع التالى ، قال الناقد الكبير رحمة الله عليه : دع طه حسين ومحمود تيمور واقرأ يوسف ادريس ويحيى حقى ، سألته عن رأيه فى قصصى قال : لقد قلت رأيى فى خمسة كتاب دفعة واحدة ٠

أقبلت على يوسف ادريس ويحيى حقى رحمة الله على الجميع ، فوجدت طعما آخر ، وأحسست بالفعل أننى قريب من يوسف والخميسى ويوسف الشارونى وأمثالهم ٠

كانت أول قصة قصيرة لى ، وقد نشرت فى مجلة الجامعة هى « الفوج القادم » سنة ١٩٦٥ م عن أم تنتظر عودة ابنهـــا الكبير من حرب اليمن ، وكلما رأت العائدين ، تسألهم عن ولدها فيقولون لها : انه سيأتى فى الفوج القادم ٠

وتوالت القصص التى كتبتها ونشرتها فى دوريات مختلفة ، ولكنى كنت لازلت أشـــعر بحاجتى الى رأى محدد يوضح ما وصلت اليه ، وموقعى بين أقرانى من كتاب هذه الفترة ، ولم أكن مغرما بارتياد المنتديات الأدبية ٠٠ كنت أزورها لماما لكنها لم تجذبنى ، بل على العكس أحسست دائما بالرفض لها ، وعلل البعض ذلك بأنى بطبيعتى انطوائية ، ولا أعرف بالضبط ــ رغم هذه السنوات ــ ان كان رأيهم هذا صحيحا أم لا ٠٠ لذلك رأيت الاشتراك فى بعض المسابقات المهمة ٠٠ وكان فى مقدمتها نادى القصة بالقاهرة ، والثقافة الجماهيرية والشباب وحصلت على عدة جوائز ، ثم توقفت بعد أن حصلت على ما ابتغى وهو أن أعرف الرأى فى كتاباتى بشكل محايد وموضوعى ، دون تهويل أو تهوين ، ودون مجاملة أو تجاهل ٠

كانت القصة القصيرة ــ حتى وهى بعد نطفة ــ تمثل لى لحظة من الاشراق الجميل تراودنى وتخامرنى ، تدور فى أعماقى ٠٠

تشغلنى وتشاغلنى ، تلح وتلح وأنا فى البداية جاهل بها ومتوجس حيرة أو خيفة من فكرتها ، ثم أسلم لها نفسى رأتأملها ، وسرعان ما اكتشف حاجتى اليها وحاجتها الى النضج والاكتمال ، أخوض فيها وتخوض فى وأبتعد بها عن الناس كنبتة صغيرة تبتغى الاحتضان والعناية الخاصة ، ومع الأيام والاهتمام يصبح شكلها الضبابى الهلامى محددا ومتميزا ، عندئذ أتذكر قوله تشيكوف : انـك حين تتحدث فى قصتك عن الحصان تشعرنى أن حصانك مختلف تماما عن آلاف الأحصنة التى تركض حولنا ، وقولة فرانك أوكونور : اننا خلال حياتنا نلتقى بملايين الأطفال لكن طفلك أنت فى قصتك تلك لن أنساه أبدا ، مع أنه قد يكون بائسا وشريدا ٠

لا تكتب القصة بالأمر ، وكذلك القصيدة وأى عمل ابداعــى آخر ، لكنها تكتب نفسها من خلال وقت تشاؤه ، وهى – تقريبا – من خلال روحى تعرف الوقت المناسب لميلادها ، وقد عودتنى على ذلك ، فلست فى أى وقت مستعدا لأن أجلس الى المكتب مهما كان الحاحها ، وكيف يحدث هذا! وأنا مشغول بولدى الشقى أو بصراخ الزوجة أو اسطوانة الغاز التى تنتظرنى لأحملها الى المستودع ، وكيف أسحب الورق لأكتب قصة أتصور أنها أروع ما ألهمت وأتصور صداها بين الكتاب والقراء ، بينما أعانى من أصبع قدمى المتورم أو صوت (الخبط) الذى سمعته اليوم فى السيارة ٠

كل ذلك يؤجل الطرح النبيل ، فى انتظار لحظات صفاء تام ؛ لحظات لا تجىء فى الغالب الا اذا أغلق باب المطالب الحياتية وباب المزعجات البشرية ولو مؤقتا ٠ وأفســح المجال لما يسعد الروح ويغذيها ٠٠ تعالى أيتها الغالية ، لقد اكتمل لك كل شىء وترابطت فى الذهن أعضاؤك ، وانسجمت تقريبا ملامحك ، لا شىء يبدو غير منطقى ، كل حدث وكل خطوة معللة ، لا شىء بلا داع ، ليست هناك شخصية دخيلة أو بلا دور ، بل ليست هناك عبارة أو كلمة

مكررة أو زائدة أو يمكن الاستغناء عنها ، ويسمح لها بالبقاء ولو من أجل الزينة ٠ وتبقى فقط مشكلات البداية وهى طبيعية ولابد أنها تواجه كل الكتاب حتى الباحثين والنقاد وان كان الأمر يختلف ٠

كيف تبدأ القصة ؟ ٠٠ سؤال مهم والاجابة عليه يمكن أن تكون مادة مقالة طويلة وقد يكون بحثا ادبيا تدعمه نماذج من كتابات القصاصين ، ومحاولاتهم العديدة لكتابة بداية مرضية وتطور هذه المحاولات ٠

يتميز الكاتب الموهوب من المحروم من هذه النعمة ، بميزات كثيرة منها هذا التطور الدائم فى مداخل القصص ، وليس فى كل قصصى قصة واحدة تشبه الأخرى فيما أظن ، خاصة فى البداية التى ظلت تتطور باستمرار ، ولا أعلم شيئا محددا عن آخر ما وصلت اليه ، ولا أحسب أنها ستصل الى شكل ثابت ٠٠ المهم أن هناك جهدا ابداعيا كبيرا ومتالقا يجب أن يبذل لحساب هذه البداية التى يمكن أن يبنى عليها جمال القصة وجاذبيتها ، والحق أنى أحيانا أبالغ ، فأعتبر القصة هى البداية لأنها قادرة على أن تجذب اليها حتى من لا يحب القصص وقد تنفر المغرمين بالقصص ، الصابرين على تقنياته ٠

لم يمر طويل وقت على كتابتى القصة القصيرة حتى شعرت بعد التخرج من الجامعة والعمل والانغماس فى الحياة ومشكلاتها أن الرؤية تتغير لتكشف عن تعقد أسباب كل موقف وتشابك أطراف الحياة وامتدادها ، وأن أى شىء ليس بسيط التركيب مهما بدا كذلك ، وأن المشكلات ليست فى الغالب جديدة لكنها متوازنة ، وليست بدايتها ما نحن فيه ، ولكنها ناتجة عن مشكلة من مشكلات ٠

من هنا فكرت فى الرواية بوصفها أقدر على التعبير عن عالم كبير معقد يمور بالأحداث والشخصيات ٠٠ فكتبت رواية « أشجان » عن حرب ١٩٦٧ م وتهجير أهالى السويس ، وكان ذلك عام ١٩٦٩ م ولم تنشر ــ بسبب فقدها ــ الا عام ١٩٨٠ م ، وكتبت روايتين قصيرتين هما « السقف » و « الناب الأزرق » عن تأثير الديكتاتورية والاستغلال على سلوك البشر بأسلوب رمزى ولا معقول ، وقد لقيتا ترحيباً من البعض واعراضا من البعض الآخر بسبب الدهشة والحيرة ازاء العملين الجديدين ، ولم تكن الواقعية السحرية لجارثيا مركيز قد عرفت بعد فى الوطن العربى ، ولا أخفى شخصيا شعورى بالرضا عن هاتين الروايتين ٠

كتبت « شفيقة وسرها الباتع » عام ١٩٨٦ م عن رياح التغيير العنيفة التى حملها الانفتاح المجنون ابان السبعينات والثمانينات الى القرية المصرية فزلزلها وهدد قيمها ، ثم كتبت « موسم العنف الجميل » عن حرب أكتوبر ١٩٧٣ م ، ثم « عصر واوا » عن الوحوش البشرية التى تجرى فى شوارع القاهرة ، وأخيرا « بذور الغواية » عن الكيفية التى تتربى بها شخصيات غير سوية سرعان ما تصبح قادرة على الالتهام ٠٠ التهام أى شىء بلا رحمة ٠

كان هناك فى كل رواية موضوع جديد ومعالجة جديدة ، تنقلت خلالها بين الواقعية والرمزية ، والواقعية الشعرية والسحرية ، واللامعقول وتيار الوعى وغيرها ، لأنى أومن بأن الرواية والأدب الابداعى عموما هو المتعة الثقافية التى تنيق بالقارىء المعاصر ، ويتعين لذلك أن يتوافر لها كل أشكال الفن والابداع ، وأن تتجدد دائما وتتلون وتلتقط كل غريب وتقدم المدهش والمثير حتى تقف شامخة بين مختلف قنوات الثقافة والاعلام كالتليفزيون والفيديو والمسرح ، الأمر الذى يحقق للفن القصصى تميزا يفقده

ولا شك اذا اقتصرت أدواته على الأساليب التقليدية ، وهذا هو المأزق التاريخى الذى يتعين على القاص أن يتنبه اليه حتى يستطيع أن يواصل الابداع وتواصل جماهير القراء الاقبال عليه ، مقتنعة أنها واجدة لديه ما لن تجده عند غيره ·

وتظل علاقـة الكاتب بالكتابة علاقة غريبة ومثيرة ، وعلاقـة تختلف أحيانا من كاتب لكاتب ، لكن المؤكد أن مكانة الكتابة في نفس صاحبها ، لا تعادلها مكانة ، اذ تنطوى هذه المكانة على منظومة ثرية من المشاعر الغامضة ، تتراوح بين الحب والاحترام ، والاشتياق والوجد ، والنزوع للمغامرة والاكتشاف ، والرغبة فى عناق الحياة والناس والدخول الى عوالمهم من أرنع وأروع الأبواب .

فؤاد قنديل فى سطور

اولا : المرحلة الدراسية :

- ولدت فى : ١٩٤٤/١٠/٥ بحى مصر الجديدة لأسرة تنتمى لمدينة بنها — محافظة القليوبية .

- حصلت بعد الابتدائية والاعدادية على دبلوم المدارس الثانوية التجارية عام ١٩٦٢ وعملت فوراً فى أستوديو مصر .

- بعد سنتين رغبت فى الالتحاق بكلية الآداب ، ولما تعذر ذلك ، اضطررت لدراسة الثانوية العامة نظام ثلاث سنوات (منازل) وامتحنت فى كل مقررات الثلاث سنوات معاً بعد مذاكرة ٢٠ يوماً فقط خصصتها للسنة الأولى الثانوية حيث كنت اجهل موادها العلمية (فيزياء — كيمياء — احياء — رياضة) وكان النظام يقضى بان أمتحن السنة الثالثة صباحاً مع بقية الطلاب ثم لامتحن السنة الأولى والثانية فى نفس اليوم وحصلت على ٧٩٪ والتحقت منتسبا بكلية الآداب ، قسم الفلسفة (٦٥ — ٦٩) .

- قضيت السنة التمهيدية للماجستير وبعد النجاح شرعت فى الاعداد لرسالة بعنوان « فلسفة الجمال فى الاسلام »

تحت اشراف أ. د ابراهيم بيومى مدكور ، ولم أتحمس لمواصلة بحثى بعد حصولى على عدة جوائز فى القصة القصيرة ، ولأنى كنت فى البداية ميالا لاعداد رسالة عن « الانسان بين الجبر والاختيار بتشجيع من د· زكريا ابراهيم لكنها محاولة لم تكلل بالنجاح ·

ثانيا : المرحلة الوظيفية :

- عملت فى مقتبل حياتى محاسباً باستوديو مصر (شركة مصر للتمثيل والسينما) حتى عام ١٩٦٥ ثم مديراً لمكتب الكاتب الكبير الراحل عبد الحميد جودة السحار رئيس مجلس ادارة مؤسسة السينما ومديراً لمكتب الاقتصادى الكبير أ. د عبد الرازق حسن رئيس مجلس ادارة المؤسسة ، ثم مراقباً لانتاج الافلام فى الشركة العامة للانتاج السينمائى وفى الوكالة العربية للسينما ·

- سافرت فى ١٩٧٣/٢/١ للعمل فى الجماهيرية الليبية فى اعقاب قرار الرئيس السادات بقصر الانتاج السينمائى على القطاع الخاص ·

- عدت من الجماهيرية عام ١٩٧٧ لأتزوج وأنتقل للعمل مسئولا عن ادارة المكتبات بالثقافة الجماهيرية فرع بنها (موطن أسرتى) ·

- فى عام ١٩٨٤ ومن خلال أول مؤتمر لأدباء مصر فى الأقاليم الذى نفذته الثقافة الجماهيرية دافعت طويلا عن فكرتى بتأسيس ادارة للنشر تتبع الثقافة الجماهيرية لتتولى حل

أزمة النشر التى يعانى منها مبدعو الاقاليم ، ولم تصدر التوصيات الا بعد التعديل الثالث للدعوة الى انشاء الادارة المذكورة ، ومن ثم تم تكليفى بالسعى لانشاء هذه الادارة وبدء اصداراتها ·

- فى يونيو عام ١٩٩٣ دعيت للمشاركة فى تحرير الموسوعة العربية العالمية فى السعودية وهى اكبر دائـرة معـارف عربية (٣٣ مجلد — ربع مليون صفحة) وبعد شهر واحد من العمل اختارتنى الادارة التابعة للأمير سلطان بن عبد العزيز نائب رئيس الوزراء ووزير الدفاع لاكون عضوا فى اللجنة المشرفة على تحرير الموسوعة ومراجعتها ·

- فى نهاية عام ١٩٩٤ عدت الى مصر لأتولى تأسيس ادارة جديدة فى الثقافة الجماهيرية (هيئة قصور الثقافة) هى الادارة العامة لرعاية المواهب ومهمتها البحث عن الموهوبين فى كافة المجالات واكتشافهم وصقل مواهبهم واعطائهم الفرصة والقاء الضوء عليهم ·

- فى عام ١٩٩٧ كلفت بالعمل مشرفاً على الادارة العامة للثقافة العامة بهيئة قصور الثقافة وهى المعنية بانشاء أندية الأدب وتوجيه نشاطها واقامة المؤتمرات والأمسيات والندوات .

- فى عام ٢٠٠٠ توليت الاشراف على الادارة العامة لثقافة الشباب حيث وضعت آليات لتثقيف الشباب فى مختلف المحافظات ورفع مستوى الوعى لديهم فى مجالات السياسة والعلوم والآداب والفنون وأساليب الحوار ، وتدريبهم من

خلال الورش على الأعمال الفنية المميزة مثل التشكيل على الجلد والقماش وحفر المعادن والأخشاب .

ثالثا : مرحلة العطاء الأدبى والثقافى :

- بدأت منذ أواخر الخمسينيات (القرن ٢٠) بكتابة الشعر الفصيح والعامى وأغلبه كان فى المجال الوطنى متواكبا مع الأحداث القومية الساخنة .

- أحسست بعد عشرات القصائد أن الشعر لا يعيننى على التعبير عن أفكارى ورؤيتى وما يجيش بصدرى ، فانتقلت الى القصة القصيرة ، وبعد عدة سنوات خاصة بعد عام ١٩٦٧ اقدمت على كتابة الرواية التى تعد مجالا ابداعيا أرحب يستوعب الكثير من الأحداث والشخصيات والرؤية .

- أول رواية كتبتها هى « أشجان » ٦٨ — ١٩٦٩ عن نكسة ١٩٦٧ وتدور فى مدينة السويس وتهجير أهلها ، وبحث البطلة عن حبيبها جابر الذى تأمل أن ينقذها من الظروف المعقدة التى تحاصرها ، واستخدمت فيها أسلوب « الأصوات » حيث تعبر كل شخصية عن الأحداث من وجهة نظرها وتتكامل الصور المتشظية عبر مجموع الشخصيات وقد تأخر نشرها بعد ضياعها الى عام ١٩٨٠ .

- توالى صدور مؤلفاتى التى تجاوزت الثلاثين على مدى يزيد على ربع قرن .. سبع مجموعات قصصية بالاضافة الى اثنتين تحت الطبع ، اثنتى عشرة رواية بالاضافة الى ثلاث تحت الطبع .. وفى الدراسات الأدبية صدرت سبع دراسات

بالاضافة الى اثنتين تحت الطبع .. فضـــلا عـــن ترجمـــة العشرات من القصص القصيرة التى نشرت بالمجلات والصحف المصرية والعربية واذيعت بالبرنامج الثقافى ، وكذلك عدد من قصص وروايات الأطفال ، وعدد من المسرحيات لم يتم نشرها بعد .

- اشرفت على تنظيم العديد من المسابقات ، وشاركت بالتحكيم فى عشرات المسابقات فى نادى القصة واتحاد الكتاب ووزارة الشباب والمجلس الأعلى للجامعات والشئون الاجتماعيـــة وهيئة قصور الثقافة .

- اتابع باهتمام ودأب ما يجرى على الأصعدة المصرية والعربية والعالمية ، واطرح رأيى فى القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية فى مختلف الصحف والمجلات العربية والمصرية ، خاصة « الاهرام » .

- أؤمن ايمانا شديدا بحاجتنا الى « ثورة ثقافية » تعيد التوازن للمنظومة الانسانية بترجيح المعنوى على المادى وتؤكد على قيم الحق والخير والجمال .. وتدفع الجهود المختلفة نحو طريق العلم والموضوعية ، ووقف نزيف الاهدار للطاقـــات واستنفار المنظمات الأهلية للمشاركة الفاعـــلة فى صياغـــة آليات جدية للحياة فى مصر ، توفر العدل والتنمية .

- يؤرقنى جداً جداً .. الظلم بكل اشكاله .

- يمكن رد معظم اعمالى من الوجهة الفنيـــة الى اتجـــاهين اساسيين هما الواقعية بمستوياتها المختلفة من رومانسية وشعرية وسحرية بالاضافة الى الفانتازيا بوصفها اتجاهـــا عربياً اصيلا تجلى فى العديد من النصوص التراثية .

- سافرت الى عدد كبير من الدول العربية والاجنبية بحثا عن المعرفة منها (لبنان ، ليبيا ، السعودية ، الصين ، مالطة ، اليونان ، ايطاليا ، النمسا ، سويسرا ، المغرب ، العراق ، تونس) بعضها كنت ممثلا رسميا للدولة في مؤتمرات وأنشطة ثقافية .

- كتب النقاد عن اعمالى الادبية أكثر من ثمانين مقالة نشرت جميعها فى الصحف والمجلات فى مصر والوطن العربى .

- رئيس تحرير سلسلة « ابداعات » المعنية باصدار ادب الشباب اسبوعيا وقد نشرت نحو مائتى نص أدبى وقدمت للحياة الثقافية عشرات الأدباء الجدد .

- عضو مجلس ادارة نادى القصة .

- ورد اسمى فى « موسوعة الشخصيات القومية البارزة » اصدار الهيئة العامة للاستعلامات مع نبذة عن حياتى واعمالى .

- ورد اسمى فى موسوعة « قادة الفكر » اصدار مكتبة مصر مع نبذة عن حياتى وأعمالى .

- تم اختيارى من قبل الأمانة العامة لأدباء مصر فى الأقاليم لتولى مهمة الأمين العام مرتين الأولى فى عام ١٩٩٣ — والثانية عام ٢٠٠٠ .

رابعـا : الجـوائز : ـ

حـائز عـلى :

١ ـ الجائزة الأولى فى القصة من المجلس الأعلى للشباب عام ١٩٦٩ .
٢ ـ الجائزة الأولى فى القصة من الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧٠
٣ ـ الجائزة الأولى فى القصة من نادى القصة بالقاهرة عام ١٩٧٣
٤ ـ كأس جمعية القبانى الأدبيـة لأفضـل مجموعة قصصية عام ١٩٧٩ (كلام الليل) .
٥ ـ جائزة نجيب محفوظ للرواية العربية من المجلس الأعلـى للثقافة عام ١٩٩٤ (عصر واوا) .

مؤلفـــــات فؤاد قنديـــل

الدراســات :

١ ـ نظرات فى المرأة والزواج ١٩٨٦
٢ ـ محمد مندور شيخ النقاد ١٩٨٧
٣ ـ نجيب محفوظ كاتب العربية الأول ١٩٨٨
٤ ـ احسان عبد القدوس عاشق الحرية ١٩٩٠
٥ ـ أدب الرحلة فى التراث العربى ١٩٩٥
٦ ـ رعاية الموهوبين ١٩٩٦
٧ ـ صناعة التقدم فى مصر ٢٠٠١
٨ ـ فن كتابة القصة ٢٠٠٣

المجموعـــات القصصية :

١ ـ عقدة النســاء	١٩٧٨
٢ ـ كـلام الليـل	١٩٧٩
٣ ـ العجـــز	١٩٨٣
٤ ـ شدو البلابل والكبرياء	١٩٩٤
٥ ـ الفنـــدورة	١٩٩٦
٦ ـ عسل الشمس	١٩٩٠
٧ ـ زهرة البستان	١٩٩٧
٨ ـ تنـــاديل	٢٠٠٣

الروايـــات :

١ ـ اشـــجان	١٩٨٠
٢ ـ الناب الأزرق	١٩٨٣
٣ ـ الســـقف	١٩٨٤
٤ ـ عشق الأخرس	١٩٨٦
٥ ـ شفيقة وسرها الباتع	١٩٨٦
٦ ـ موسم العنف الجميل	١٩٨٧
٧ ـ عصر واوا	١٩٩٣
٨ ـ بذور الغواية	١٩٩٤
٩ ـ روح محبات	١٩٩٧
١٠ ـ حكمة العائلة المجنونة	٢٠٠٠

١١ – الحمامة البرية ٢٠٠٣
١٢ – رتق الشراع ٢٠٠٣

المقـــالات :

نشرت فى الأهرام والأخبار والجمهورية والمساء والدوريات العربيـــة أكثر من مائة مقـالة ، أغلبها فى الاجتماعيات والثقافة (اكثرها فى الأهرام) .

تحت الطبـــع :

١ – أبقى الباب مفتوحا (رواية)
٢ – قبلة الحياة (رواية)
٣ – كسبان حتة (رواية) ٣٩١
٤ – دور العرب فى خدمة الطب (دراسة)
٥ – قصص عالمية (كلب بنى صغير) (ترجمة)
٦ – الرواية الأفريقية (دراسة)
٧ – أشياء تصلح للعب (قصص)
٨ – مواجهات (مجموعة مقالات)
٩ – طالع الوطن (مجموعة مقالات)

الفهـــرس

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــوع	الصفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

موقـع الهيئـة : Site 1 : www . egyptianbook. org

العنوان الالكترونى للهيئة : e - mail : info@egyptianbook. org

ص.ب ٢٣٥ ـ الرقم الكودى ١١٧٩٤ رمسيس

رقم الايداع بدار الكتب ٢٠٠٥/٩١٠٦

ISBN - 977 - 01 - 9551 - 0